

فلسفة الحق

ونشأة الفنون الجميلة

دكتور
محمد علي أبوريان
أستاذ كرسى الطفلة وتاريخها
كلية الآداب بلادة الإسكندرية

١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية
ب. ش. مونتير - الإسكندرية
١٨٢٠١٦٢٠

فلسفة الخيال

ونشأة الفنون الجميلة

أستاذ الدكتور
محمد علي أبو ريان
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش. سويف - الإسكندرية
٤٨٢ - ١٦٢ : ٥٠

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى الجيل الصاعد من طلبة الجامعات
العربية وأخص بالذكر الرعيل الأول من
طلبة الجامعة الليبية هؤلاء الذين أسهموا
بحق في إخراج هذا المؤلف باقبالهم على
استيعاب هذا اللون الطريف من ألوان
الثقافة المعاصرة .

المؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثامنة

يسعدني أن أتقدم إلى قراء العربية بهذه الطبعة الجديدة من كتاب « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ». وهي طبعة منقحة وأضيفت إليها بحث جديد عن : تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية ، وقد استخدمت المنهج البنيوي في تطبيقات على نموذج من هذا التراث وهو الأمثال العامية في مصر .

والأمر الذي لا شك فيه أن الوعي الفني في بلادنا أخذ يلمس في عصر الازدهار العلمي والنهضة الحضارية .. ذلك أن عصر النهضة الكبرى تتميز باتجاه غالب إلى ممارسة النشاط الفني .. إذ لا يمكن أن تكتمل عناصر الانارة في عصر مزدهر بدون ثورة فنية تسير موكب التقدم المادي والتطور العقلي .

وبما لا شك فيه أن الشعب العربي يتوقل الآن معاهد نهضة مشرقة في شتى الميادين ، تلازمها بالفعل ثورة فنية عارمة في ميادين المسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون والصحافة وكذلك في شائر أنواع الفنون التشكيلية ، كما في فنون السماع كاللوسيقى والغناء ... إلخ .

هذا النشاط الفني الملحوظ جعل المكتبة العربية في عيسيس الحاجة إلى لون جديد من المعرفة يؤسس هذه النهضة ويدفع بها قدماً إلى الأمام . وكتبنا الذي تقدمه اليوم إلى القراء « فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة » إنما يترسم هذه الخطى ، فيتناول طائفة من المشكلات التي تعالج الظاهرة

الجمالية ، ويتعرض لمبادئ تطبيقها أي القنوم الجميلة على مختلف صورها
بالدراسة العلمية وكذلك يدرس مشكلات الابداع الفني والتذوق الفني
ولارتباطها بتأثير التجربة الجمالية ، وقد رأينا أن نقدم لهذا الكتاب مقدمة
موجزة عن الفن والتأثير .

ولما كانت التجربة الجمالية اليونانية لا تزال في محيط هذه الدراسات
في التجربة الراقية التي تدور حولها مناقشات المدارس المختلفة وتفرع علمها
أغلب المواقف والنظريات في هذا المجال ، لهذا فقد بدأنا هذه الدراسة
بالعرض لموقف أفلاطون من فكرة الجمال وتفسيره لها على ضوء نظريته
للثالية ، ثم أشرنا إلى الموقف الأرسطي لهذا الصنف .

وتابعت دراسة التطور التاريخي للدراسات الجمالية سواء عند المسلمين
والمسيحيين وعند ديكارت وليبنتز وهورماتين ووليم هوجارت
وادموند بيرك وكانت وشلينج وهيجل وشوبنهاور وماركس ولينين ،
وكذلك ختمنا الفصل الأول بالإشارة إلى مختلف الاتجاهات الأخيرة في
علم الجمال المعاصر ، وأضفنا فصلاً جديداً في الطبقات الأخيرة من علم الجمال
المعاصر ، وكان هذا أول كتاب عن علم الجمال المعاصر باللغة العربية إلى
صدور هذه الطبعة .

ونطرق البحث في هذا الكتاب إلى حقيقة التجربة الجمالية ومضمونها
والعشق وتربية الذوق الجمالي عند طائفة من الجاهليين ، ثم إلى مدارس علم
الجمال ومتابعتها ، وأخلاقية الجمال حيث انتهى بنا هذا الفصل من الكتاب
إلى إتحاف موقف جديد هو الموقف الذاتي للوضوح الذي أشرنا إليه هنا
لأول مرة في تاريخ هذا العلم . ونحن نسجل هذه الواقعة حق يدرك

الذاري، مصدر هذه النظرية التي شاعت فيما بعد عند بعض الكتاب و كيف
أنها من أبحاث هذا الكتاب .

-وعالجنا بعد ذلك موضوع الفن، وعلاقته بأنواع النشاط الإنساني
الأخرى ثم تفسير الظواهر الفنية ومشكلة الإبداع الفني والنشأة التاريخية
للفن وتعريفات الفنون الجميلة وحظلة الفن بالحياة وبمختلف الفن المختلفة وحظلة
الفن بالمجتمع والتطور الاجتماعي للفنون الجميلة ، وكذلك تطورها الفلسفي
مع الإشارة إلى مذاهب الفن المعاصر . وجاء الفصل الأخير لكي يعالج
جماليات الفن الاسلامي بين الدين والمد الحضاري .

هذا بالإضافة إلى ملحقات عن مدرسة النحت المعنى ومدرسة الفنان
سيف وانلى ومختارات من الصور الفنية ... إلخ .

والأمر الذي لا شك فيه أنه سيكون لهذا الكتاب بطبعته الجديدة أثره
الكبير بين جموع الشباب المهتمين إلى هذا اللون الجديد من ألوان الثقافة
المعاصرة وأن يقبل فريق منهم على الاهتمام به وبطبيعته الميدانية في مجال
الصناعة وفن الحداثة وفن تخطيط المدن والعمارة ... إلخ . وذلك بقصد
رصد الكم الهائل للمتذوقين بالنسبة لكل ظاهرة من ظواهر المديك الجمالي
حقى يكون هذا المؤشر دلالة على توجيه الانتاج إلى الوجهة الأكثر قبولا
عند المستهلكين أى المتذوقين .

وانتهز هذه الفرصة لكي أعلن هنا أن أي كتاب إنما وضع لاستفادة
الذراء ولهذا فاني أفتح هذا الكتاب على مصراعيه لفائدة الباحثين على أن
يكونوا أمناء في تسجيل ما يتقنون والإشارة إليه وإلى موضعه من هذا
الكتاب .

— ل —

واني لأسف أن أذكر هذا الترجييه هنا لأن طائفة من الباحثين في
العالم العربي قد درجت على نقل صفحات مطولة وفصول بأكملها من هذا
الكتاب دون أن تشير إليه مما يعد إنكاراً لما أسدى إليهم من جميل الصنيع
وجهد لما بذل في هذا السفر من عمل وجهد طوال أكثر من عشرين عاماً :
وقد تكرر هذا في غير هذا الكتاب من مؤلفاتنا الأخرى

وأختم كلمتي هذه أن أوجه الشكر إلى تلميذنا الأستاذ الدكتور
السيد / عادل آل خاوي لما أبداه من جهد مشكور نحو تصحيح
تجارب هذا الكتاب وإنجاز قمارسه .

والله يهدينا ويهدينا جميعاً التوفيق والصواب

المؤلف

للممورة في غرة رمضان ١٤٠٩ هـ

د. محمد علي أبو زيد

أبريل ١٩٨٩ م

مقدمة عامة الفن والحضارة

ليس من شك في أن كل موجة حضارية تحياها جماعة من البشر إنما تقوم على فكرة موجهة وشحنات شعورية وعمل بناء .

وبلادنا نمر اليوم بعصر النهضة العربية الشاملة فتقيم حضارة ، وتصنع مجداً ، وتبنى دعائم مستقبل مشرق وطيد ، فالفكرة في هذا التيار الحضاري العربي الجديد هي الثورة بمفهومها الفلسفي ، والعمل هو تلك الإنشاءات الضخمة التي تملأ الجو العربي بدخان المصانع ، وتزحم الوطن بالإنسان العربي الجديد .

أما الشحنات الشعورية فهي الدافعة إلى العمل وإلى التقدم في شاكله الميادين . فلا تولد الطاقات إلا بحفز دائم من شعور حس متوثب ، ولا يستثير الشعور وينظم إنطلاقه ويكثل طاقاته سوى الفن : شعراً أو نثراً أو غناء أو موسيقى أو صوراً الخ . . .

لقد فجر التاريخ عرف الإنسان الفن ، يترنم به غناء فيخفف عنه عناء الجهد في العمل ، ويرسله قوياً عنيفاً فيهمز به كيان العدو في حلبة النضال ، ويهرع إليه فيبته لوعة الحب ، وأسوة المحبوب ، ويسكن إليه ومناً أو ضرورة يتاجى من خلالها مبدع الأكوان .

ليس الفن إذن لموا أو لمبدأ عابثاً - كما توهم بعض المفكرين - ولكنه منجر الطاقة الحيوية الخلاقة ، والباعث على العمل والتقدم ، بل هو مبدأ

الحياة ، وسر تفتحها ، ألا ترى الأنثى فى مختلف صنوف الكائنات الحية تتفنن فى ضروب الزينة والتجميل لتجذب الذكر فيستمر النوع عبر التاريخ ، وليس الإغراء الأنثوى الذى يجذب الجنس الآخر سوى صورة من صور الفن الجميل الذى هو مبدأ الحياة .

والطبيعة البكر بما تبديه من آيات الفن العبقري أليست تحمل فى الأخرى معانى الإغراء فى التجمعات الحيوانية فتتشأ الجاهات وتزدهر الخضبات حول أنهار رقراقة وبحيرات يتغصن لجينها فى خبوة وأنشاء حينما يستجيب لداعى التسمات الدائرة ، وغابات تكتسى بالخضرة اليانعة وينعم تحت ظلالها الوارفة شئيت من البشر الكادحين

وإذا كان الفن يرتبط بمبدأ الحياة ، فانه كذلك يصاحب موكبها عبر الزمان فينترق مع الغاية القصدوى التى يستهدفها الإنسان فى حياته ، ألا وهى السعادة ، فانه لما كانت السعادة غاية الحى الناطق أصبح كل ما يهيئ لنا تواجدها ، ويجعلنا تقرب منها يوثيق الارتباط بها ، وليس كالفن قريناً للغبطة وتحقيق السعادة لبني البشر ، فالفنون الجميلة تجعل للحياة معنى بل تشعرنا بديب الحياة وتذوقها وخميب روائها فتكسر النطاق الرتيب الذى نصبح ونمسي تحت وطأته مستعبدين للآلة والعجلة الإنتاج .

وقد أزداد أصحاب مذهب المنفعة أن يستعبدوا كل نشاط لا يؤدي إلى تقع عاجل ملموس ، فكانت الفنون والفلسفة فى دائرة النشاط المستبعد الذى لا يجلب المنفعة للناس فى نظرم .

ومها تكن من قيمة هذا الرأى الذى يتمم بالسطحية وقصر النظر ، إلا

أننا نسائل أصحابه . وهل يمكن أن يستجيب البشر لدعواهم فيكفوا عن التفلسف ويتوقفوا عن الإبداع الفنى ؟

إن صناعات تاريخ الإنسانية الطويل كقيلة بالرد القاطع على هذا التساؤل ، فلم ينقطع الناس عن التفلسف فى أى فترة من فترات التاريخ حتى خلال المراحل التى سادت فيها النزعات المادية ، ولم يكف ذور الإحساس المرهف من البشر عن استلهاهم الطبيعة والحياة ، فأنتجوا فى تاريخه حتى فى عصور الظلام وفى فترات الأزمات الخائفة .

وإذن فالنفس مطلب ضرورى للإنسان ، يندفع إلى تحقيقه سواء جلب له منفعة عاجلة ، أم عجز عن أن يجلبها له ، وهو كالمعرفة الخالصة ، يطالها الكائن العاقل لذاتها تحذره الرغبة الخالصة « للتفسير » فحسب .

وإذا كانت غاية المعرفة هى « التفسير العقلى للظواهر » ، فغاية الفن هى استبطان الشعور الحى وتجسيمه ، والمشاركة الحيوية التى هى ضرب من التماس الوجدانى والتفاهل مع الصبور الحيوية .

وإذا كان العالم لا يخضع ذاته على الظاهرة التى يحاول تفسيرها ، فإن الفنان على العكس منه ، يجعل ذاته نقطة الانطلاق ، فالإبداع الفنى ينبع من ذات الفنان ليحتك بعدها بالجهد الحيوى العام فيكشف عن صور الحياة فى تماسها مع ذاته . وإذن فبدنا تكون « المعرفة » تفسيراً محايداً ، نجد الفن تعبيراً ذاتياً . وأيضاً بينما تتكشف الظواهر فى المعرفة تدريجياً نجد الصورة الفنية وقد اندثقت فى كرامة وشمول من خلال نفسية الفنان

ويجب ألا ينسى أدرر الفنان فى عملية الخلق ، الأمانة العظمى التى

يرتبطها الشعور الخيري « للمتذوق » وليست هذه الدراسة التي نقدها عن « فلسفة الجمال » سوى محاولة لتفسير « التذوق » الذي هو مضمون أي حكم جمالي .

وإذا كان المبدعون قلة محدودة ، فإن المتذوقين كثرة عارمة ، بل إن غير المتذوقين قلة تالفة في بيئات الحياة يتلقفها القدر في طريق اليأس والضياع فتتمضى مغلفة الإحساس ، مغشاة البصيرة ، وكأنها تسلم مقودها لغيرها من الأحياء حقاً ، دون أن تستشعر بديب الحياة والتعاطف مع الضارين في خضمها .

فالتذوق مشاركة حيوية أصيلة ، وهو يعبر عن علاقة حيوية وثيقة بين المتذوق والفنان ، وقد يكون فعل التذوق خافزاً على التكتل والتجمع فيكون الأثر الفني بوتقة تنصهر فيها العلاقات الاجتماعية وتقوى الروابط القومية كنتيجة للالتفاف حول مدرسة فنية معينة والإعجاب بآثارها والتعلق بقوانينها .

وإذا كان الفن موهبة خلقة فانه كذلك صنعة وتقاليد يحفظها الفنان بالممارسة والتعلم على شيوخ الفن حتى تصقل موهبته ، وليس محتم ما يعدل ممارسة « التذوق » من حيث فاعليتها الأصلية في عملية الصقل والإعداد ؛

وقد تنبه المسؤولون عن الحركة الفنية العربية إلى هذا المعنى ، فأكثرُوا من معاهد الفنون . وأنشأوا هديداً من خلايا الممارسة الفنية ، لتكون مدارساً للثقافة الفنية واكتمال الوعي الفني . وقد يكون إنشاء جامعة للفنون خطوة حاسمة نحو تثبيت دعائم المهنة الفنية .

— • —

كما نأمل في أن تدخل رسالة الفن إلى رحاب جامعاتنا فتدرس مشكلاته
على مستوى جامعي رفيع .

وتمت أمر يدعو إلى الدهشة ، وهو أن دراسات الأدب في جامعاتنا لا تكاد
تأتي بالا إلى دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مع اتصالها الوثيق بفروع
الدراسات الأدبية والإنسانية .

وأخيرا فأننا نأمل أن يكون صدور هذا الكتاب حافزا على نشر الوعي
الفني بين المواطنين ، والإهتمام بدراسة تراثنا الفني في كل المعصور .
واقفه الموفق سواء السبيل ...

محمد علي أبو ريان

الفصل الأول

نشأة الدراسات الجمالية

مقدمة تاريخية عامة في نشأة العلم

قبل أن نبدأ في دراستنا لمشكلات علم الجمال ، وتعريف طبيعة الجمال ، وعلاقته بالفن ومدارسه المختلفة ، وكذلك مشكلة اقيم بصفة عامة بعين علينا أن نعرض في اختصار للنشأة الأولى لعلم الجمال ، أي لتاريخ تلك الدراسة التي تقوم حول الظاهرة الجمالية ، وتتم بالنسق الفنية والطرز المبدعة .

وإذا كان كل علم إنما يبدأ باستعراض للتطور التاريخي لموضوع بحثه قبل أن تكتمل له صورة العلم الكامل وموضوعاته المحددة ، لهذا فإنه يتعين علينا أن نستعرض المواقف الجمالية التاريخية التي تعرض أصحابها لتفسير ظاهرة الجهل قبل أن ينشأ علم الجمال في العصر الحديث .

وليس من شك في أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية ، وأن التذاه بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطبيعة وفيما ينتج من آثار أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة .

فإذا أخذنا مثال الحضارة اليونانية القديمة ، نستشف منه صحة هذا الحكم الذي أصدرناه ، فسرى شدة إقبال اليونانيين — حتى قبل عصر الفلسفة — وحرصهم على تمجيد ربوات الفنون وعبادتها وتقديم القرابين إليها

ورعايتها إيماناً منهم بتقدّيس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة ، بل
إننا لنجد ارتباطاً وثيقاً — عند هذا الشعب وغيره — بين الأعمال الفنية
والدين ، وقد كان الدين كما نعلم هو الأساس الذي ينظم حياة هذه الشعوب
وحضاراتها : واتخاذ الفن وسيلة للتعبير عن الحياة الدينية يعدّ إقراراً بالقيمة
من قيمة كبرى عند هذه الشعوب .

كل هذا إنما يعنى أن إهتمام اليونانيين بتقدير الجمال لم يكن يوماً فقط
بأفلاطون كما يقوم البعض ولكنه كان حقيقة بارزة في المجتمع اليوناني .
كان لأفلاطون الفضل في تسجيلها والتعرض لتجلياتها بأراء مما كانت تموج
به تيارات الثقافة اليونانية على عصره .

فلسفة الجمال عند اليونان

١ — أفلاطون

ولذا وجه الباحثون اهتمامهم إلى أفلاطون من حيث أنه كان أول
فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال ، فأقام للجمال
مثالاً هو الجمال بالذات ، ذلك الذي يحتضنه المانع في خلقه لموجودات
العالم المحسوس ونذكر من دراستنا للفلسفة اليونانية أن أفلاطون بدأ أولاً
بإكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية ، وفي الأفراد ، ولكنه أخذ
يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد
جميعاً ، وهكذا إلى أن توصل إلى إكتشاف مصدر الجمال المحسوس في
مثال « الجمال بالذات » في العالم للعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال
المحسوس ، ثم أنه ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال ، وقد تكام

أفلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية : والمحاوراة الأولى هي أيون ION^(١) ثم محاوراة هيبياش الأكبر ، كما تكلم أيضا عن هذا الموضوع في محاورات أخرى . فأشار إليه في محاوراة المأدبة^(٢) وذلك أثناء كلامه عن الحب الإلهي ، وكيف أن موضوع هذا الحب هو الجمال بالذات ، إذ أن الحب يتجه إلى هذا الجمال ، والجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات . فشمس العالم المعقول كما تقول الجمهوريه أيضا التي يشير فيها أفلاطون إلى فكرة الجمال بالذات وإلى مشاركة الأشياء الجميلة المحسوسة في هذا الجمال بالذات ، وكان أفلاطون يرى أن هذا الفن مصدره الإلهام ، وكان اليونانيون يرون أن للفنون ربات ، ذلك أن الأسطورة اليونانية تروى أنه كان لكبير الآلهة زيوس القابع على جبل الأولمب تسع بنات هن ربات الفنون وتسمين الأسطورة The Muses وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون ، فلشعرية وللخطابة ربة ، وللدراما ربة ، وللكوميديا ربة وهكذا^(٣) .

وكانت مدرسة أفلاطون تحتفل بعيد هذه الربات كل عام ويقوم تلاميذ المدرسة في الأكاديمية بطقوس شبيهة دينية موجهة إلى الربات ولعل هذا الاحتفال الديني بربات الفنون في مدرسة أفلاطون — والذي كان يجري

(١) ترجم هذه المحاوراة المرحوم الدكتور صفير خفساجة والدكتورة سمير القلماوي .

(٢) ١٩٥ ب - ٢١٦ ب - ومن ٢١٠ هـ إلى ٢١٢ د - ٢١٨ ح .

(٣) راجع المؤلف كتاب تاريخ الفكر الفلسفي ، الجزء الأول -

سنويا — قد ظل محترما في المدرسة إلى عهد جستنيان في أوائل القرن السادس الميلادي (إذ أن جستنيان قد أغلق مدارس الفلاسفة الوثنية في أثينا بعد تنصره) ولعل هذا الإحتفال يرجع بنا إلى الأورانية القديمة وطوقها حيث كان يحتفل أنباها بعيد الإله باخوس إله الخمر وقطاف العنب ، وطبعها كان يقوم هذا الاحتفال في فترة الربيع وهي الفترة التي تكتسى فيها الطبيعة بأثواب من الجمال الرائع وتنثى فيها الحياة بجميع صورها سواء في ذلك الكائنات الحية أو مراتع الطبيعة على اختلاف صورها ، فيكون الإرتباط واضحا بين هذه الطقوس الموجهة لربات الفنون في مدرسة أفلاطون وبين طقوس الأورانية في أيامها .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن سقراط يتكلم بإسان أفلاطون في محاورة فيدروس فيشير إلى مكان الأكاديمية ويصفها وصفاً رائعاً قائلا : « هناك تحت أقدام سقراط حيثما جلس في نهاية المطاف لكي يسمع مقالة المتحدث في الفلسفة كان يجري جدول رقراق ، وينبت عشب أخضر جميل تنب عليه نسمة خفيفة من الهواء فيتمايل معها في هدوء وهدوء ، ويتغفن سطح الماء الرقراق وهو ينساب كاللجين في جدول ، وشجرة وارفة الظلال تنحن بفروعها الداكنة الخضرة على هذا الجدول لترشف منه ، حية المساء ، وهكذا يصور لنا سقراط المكان وسحر الطبيعة في هذا الموقع الذي اختاره أفلاطون لإنشاء الأكاديمية ، فلم يكن غريباً إذن أن توجه المدرسة اهتمامها الجدى إلى الإحتفال بظواهر الجمال في الطبيعة وفي الفن .

ومما يكن من شيء فأننا لا نعرف أن ثمة فيلسوفاً أو مفكراً تعرض للظاهرة الجمالية أو للفن قبل أفلاطون . وحلاصة رأيه كما قلنا . هو أن

الفن مصدره إلهام صادر من ربّات الفنون . ولكن ربّات الفنون هذه ليست إلا إشارات رمزية أسطورية في محاورات أفلاطون ، ويبقى مصدر هذا الإلهام من الناحية الفلسفية في «الجمال بالذات» ، فربّات الفنون الأسطوريات هن رموز تعبّر عن فكرة الجمال بالذات ، فمصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تترجم في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول ، كأننا الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيّمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشبّولها وعمقها ، ومعنى ذلك أن الفنان إنما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول ، لا عن ذاتيته وفرديته ذات اللون الخاص ، ولهذا فإن أفلاطون يعد من طائفة الفلاسفة الجماليين . الموضوعيين المثاليين . هؤلاء الذين يرون أن الفن إنتاج موضوعي وأن فاعلية الفنان المنتج للآثار الفنية تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع ، أو من ناحية أخرى أنه يمكن أن نأخذ أساسا موضوعيا للحكم الجمالي ، إذ الحكم الجمالي عند الموضوعيين يفترض أن يكون واحدا عند غالبية الناس بالنسبة لشيء معين . وأساس موضوعية الحكم الجمالي عند أفلاطون أو سمّة الجمال التي تؤسس مفهوم الشيء الجميل وطبيعته إنما تستمد أصلها من مثال واحد في العالم المعقول هو مثال الجمال بالذات ، وهذا هو أساس الموضوعية عند الأفلاطونيين وأتباعهم ، ولو أن هذه الموضوعية تنقسم بالمتعالية لأن الجمال الحسي يتبدّر عن مثل أعلى في العالم المعقول بموازٍ نطاق عالما المحسوس .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن أفلاطون حين يتعرض لتربية الأحداث في الجمهورية (١) - مع احترامه للثمن - فإنه يشير بصفة خاصة إلى ضرورة طرد الشعراء والفنانين من المدينة ، لأنه يرى أن الفن يقلد الطبيعة فيحسنها ، والطبيعة الحسية في حد ذاتها إن هي إلا مجموعة من أشباح وظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فإن الفن في نظره كما يقول هو « محاكاة المحاكاة » فلا يجب أن يجعل منه موضوعاً لتربية الشباب ومن ناحية أخرى فإن الفنانين يصورون الرغبات الدنيئة وأخط الفرائز ويحببونها إلى نفوس الناس ، فإذا ترك لهم الحبل على الغارب في المدينة أشاعوا الفساد والرذيلة في نفوس المواطنين ، ويحتذ أفلاطون بصفة خاصة من الشعراء الذين يقرضون الشعر على نسق هوميروس . ويشير إلى أن هؤلاء الشعراء - بما يسوقونه من مديح وفاق للأثرياء والحكام للحصول على المزيد من العطاء - يشيرون بحسد الفقراء على الأثرياء ، ويدفعون بفئات التجار والعامل إلى الشره والإسراع في اكتناز الأموال لكي يصبحوا على شاكلتهم ، وبذلك يصبح الهدى الأكبر للصناع والتجار وأرباب المهن والحرف المختلفة إكتناز الأموال حبا فيها ولذاتها ، فينتشر الخداع والغش والتدليس بين سكان المدينة وبقل تجويد الصناعة والأعمال فيفسد المدينة وتنتشر ويكون السبب في ذلك هؤلاء الشعراء .

(١) راجع الكتاب الثالث من الجمهورية عن الشعراء ومبالاتهم واجتماعهم من القضية وكذلك مشكلة تقليد الشعراء للطبيعة من ٣٨٧ إلى ٣٩٨ ب - وراجع كذلك هذا الكتاب في قس الموضوع ومن الفن بصفة عامة والتراجيديا والكوميديا بصفة خاصة من ٥٩٥ إلى ٦٠٨ >

فيتعين إذن أن لا نقبل في مدينتنا الفاضلة من الفنون — سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً أو رواية أو رقصاً — سوى ما يكون منها موجهاً إلى تمجيد الآلهة وتقدير البطولة والإشادة بفضائل الأعمال وإرشاد النشء إلى الفضيلة وحب الخير والعلم

وموقف أفلاطون هذا من الفن إنما يرجع إلى ماملين :

١ — أن الفن مادام يقدّم للطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجابة والإتيان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي ، لهذا فاننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد هذا أصنام المثالي في عالم المثل ، فيكون عمل الفنان إذن وهو التقليد هبثاً لا طائل تحته .

٢ — والعامل الثاني يرجع إلى أن التربية في الجمهورية تربية عسكرية على طريقة الإسبرطيين ، وتنتهى بتربية فلسفية للحكام فتضع نظاماً هرمياً للحكم يقتضى طاعة العمياء من الرؤوس للرئيس ، ولهذا لأن أفلاطون كان لا يريد أن تدخل عوامل الإثارة والتصوير الكاذب نتيجة لإفوال الشعراء وآثار الفنانين ، فتفسد عليه منهجيته الصارم في التربية ، إذ من المتعارف عليه أن الفن تعبير عن حرية النفس وانطلاقها وثورتها على النظام وتحطيمها للقيود .

ومع هذا فإن هذا الموقف الأفلاطوني إزاء الفن لم يظهر في الجمهورية أما في محاوراته التي سبق أن حررها قبل الجمهورية فإن موقفة فيها راضع تمام الوضوح ، فهو يؤيد فيها دعوى الفن ويربط كما أوضحنا بين الظواهر الفنية ومثال الجمال بالذات على نسق ربطه بين المحسوس والمعقول ، فكأنه

يعترف صراحة بأن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول ، وكأن النفس هي التي تطاها حينما تصعد في سلم التطهر لكي تصل إلى المثل ، ويساعد الفن إذن على هذا النحو في عماية العودة الروحية من المحسوس إلى المعقول ، ويكون أثره كأثر المرشد الروحي الذي يأخذ بيد النفس ليظهرها من رذائل البدن .

وعلى الرغم من أن الفنان يجب أن يتسامى وأن يهجه بفننه ويشخص بهصره إلى المثل الأعلى ، إلا أن هذا المثل الأعلى ليس شخصيا أو ذاتيا بل هو مثل أعلى موضوعي وعمودج ثابت متكامل معقول يشارك فيه كثرة المحسوسات ، ومن هنا يمكن أن تسمى موقف أفلاطون من الناحية الجمالية بالموقف المثالي الموضوعي . ولا شك أن ثمة تعارضا بين نتائج موقف أفلاطون من الفن في محاورته السابقة على تحرير الجمهورية وموقفه من الفن في الجمهورية (١) .

(١) فيبدو أن الموقف المؤيد للفن عند أفلاطون يوجد قبل تحرير « الجمهورية » وبعدها على السواء مما يقطع بأن أفلاطون لم يرجع أيا من الموقعين : المؤيد أو المعارض للفن .

في محاوره فيدون فقرة ٧٧ يذكر أفلاطون أن حسن استخدام الفن يتيح لنا تحقيق الانسجام بين العادات والنفس ، وهو انسجام ضروري لحياة المواطن وسعادته ، وفي هذا المعنى يجب على الفنانين أن يقدموا للمجتمع أناشيد دينية وراقية .

وفي القوانين يذكر أفلاطون أن الأغاني والرقصات وسائل لتدعيم

٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر . وله في الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض في هذه الأجزاء الثلاثة لقن الإقناع في الخطابة وكذلك للأسلوب وصوته وصفاته وأشكاله الجمالية . ويحاول أن يضع نظرية في الفن تقوم على أساس من الجدل وتعتبر فرعا للأخلاق والسياسة .

ولفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة : فهو يقلد الطبيعة أولاً ثم يتسامى عنها ^(١) ، وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان انظر الخلق للأشياء كما تبدو له في الواقع أي — إن صح هذا التعميد — أن يكون مجرد مصوراً فوتوغرافياً للبريات . بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويراً لحقيقتها الداخلية ، أي لواقعها الذي تفيض به داخلياً ، فيقدم الفن لنا نماذج وصوراً Types مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة . فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلاً فإنا نجد أنه يرتفع عن المعاني المحسوسة الملموسة المبتذلة ، فلا يعصف بالأمور كما تجري في واقعها السهل التناول ، ولكنه يتسامى ويصير هذه المعاني القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني ، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جذبية وأكثر إثارة في

== الجماعه الانسانيه والمحافظة على كيانها . والفنون قد تستخدم استخداما

حسناً أو مشيناً - القوانين ص ٦٤١ - ٦٦٠

(١) كتاب السماع الطبيعي ٢ ف ٧ ص ١ .

الفلسفة من التاريخ (١) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهي تستهدف أموراً أربعة :

١ - التسلية أو الترفيه .

٢ - التربية الأخلاقية .

٣ - شغل الفراغ مع الشعور باللذة .

٤ - التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحداً من هذه الأهداف الأربعة هدفاً لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المحردة وحدها هدفاً لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فإن التطهر يفهم من النواحي الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ما تحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفني الجمالي فإنه يحدث شعوراً بالراحة النفسية . أو بنوع من الرضى أو باللذة . وترجع نظرية أرسطو في التطهر إلى الطب المعاصر لها . أما نظريته في الشعر فإنها ترجع إلى آراء يرونا جوزيبي السفسطاني فيما قاله حول الإيماء الخطابي : وعلى أية حال فإن موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكي الطبيعة ، وكذلك فإن أرسطو يقول أيضاً إن الفن يحاكي الطبيعة . ولكن ثمة فرقاً شاسعاً بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكي الطبيعة في كلا الموقفين وينقلها كما هي — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو فصل ٩ ص ١٤٥ وما بعدها .

و دور بهذا بصير المحسوس كما يترأى له ، إلا أن أفلاطون يتكلم ،
الجمهوريّة عن الأصل المثالي للمحسوس . فكأننا إذا ما جمعنا
الموقفين لأفلاطون نجد الفنان يتجه إلى المحسوس ثم لا يلبث أن يصعد إلى
المثال ، والمثال ذو طبيعة تعلو على المحسوس وتتجاوزه ، ولهذا قلنا إن موقفه ،
أفلاطون موضوعي مثالي . أما موقف أرسطو فأننا نرى فيه اتجاها إلى
الواقع وأيضاً إلى تقليد هذا الواقع ، ولكن التقليد أو المحاكاة هنا لا تعصف ،
تماماً بالصورة الواقعية وهي ليست المثل الأفلاطونية بل هي نماذج واقعية
يحاكيا الفنان دون أن تدخل على طبيعتها الحسية الواقعية تعديلاً جوهرياً
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي . كما نرى الخيال عند
أفلاطون ، بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني
في نطاق الواقع فكان ثمة تدخل لشخصية الفنان لشكى ببرز الواقع بصورة
أقرب إلى الكمال العقلي . ومن ثم فإذا سمحنا لأنفسنا بأن نسعى بموقف
أفلاطون بالموقف الموضوعي المثالي فأننا يمكن أن نسمي موقف أرسطو
بالموقف الموضوعي الواقعي لأن الفنان حسب قول أرسطو يستمد عناصره
فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعدلها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن أين
نطاق الواقع أيضاً ، فلا ترقى إلى مصدر مثالي متعال ، ولهذا فأننا نحس بأنه
يمكن أن تكون للفنان فاعلية في مثل هذا الموقف يجهش بتأثير الموضوعية
بدخل الفنان الشخصي ، إذ هو الذي يتصامى بالصورة الواقعية عن طرق
خلقه الفني .

وعلى الجملة فإن موقف الفنان عند أرسطو يشبه موقف الطبيعة نفسها
من (الصورة) فالتبيعة حينما تبرز الصورة على طريقتهما فانما تحدد لها مكاناً

في سياق الواقع الطبيعي ، وكذلك الفنان فإنه يحاول ، تقليد الطبيعة في عملها بطريقته الخاصة فيضع الصورة أيضا في إطار واقعي ، واسكن هذا العمل لا يمكن أن يكون مطابقا لعمل الطبيعة تماما ، لأن المحاكاة هنا ليست في تطابق الأثر الفني مع ما تظهره الطبيعة من صور ، بل اندكاسة هنا تعني أن الصور الطبيعية تكون نقطة البداية فحسب في عملية الخلق الفني .

يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال تتحدد بمعنى أو مفهوم الشيء الجميل ، إذ أنها تشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل وما من خصائصه والإشادة إلى حقيقة ، جوده كظاهرة جمالية . وكذلك يخطئ من يظن أن نظرية أرسطو في الجمال توجد في كتاب الشعر الناقص فيجب ، إذ أن موقف أرسطو بهذا الصدد يوجد في عبارة الختام في مؤلفاته المتفرقة وأهمها « الأخلاق السبع ماخبة » وكتاب « السماع الطبيعي » وكذلك في كتاب « الخطابة » .

وقد ظلت آراء أرسطو وأفلاطون تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية وأبيقورية وتضيف إليها أو تحذف منها أو تعدلها . وتخل الحال على هذا النحو أيضا خلال العصور الوسطى ونحت زمامة الفلسفة المدرسية ، ويلاحظ بصفة خاصة أن الفن في هذه الفترة كان خادما للدين وكان مرتبطا أشد الارتباط بالقيم الدينية لأنه يستلزم أن يجيد منها .

فلسفة الجمال عند المسلمين

هل يمكن لنا أن نستخلص نظرية مفسرة للجمال عند المسلمين ؟ واكن
نحجب على هذا التساؤل تعين علينا أن نميز بين موقفين للموقف الأول ،
وهو الموقف الذى يتطلبه الشرع ويصير عن أصول الدين ومسلّماته ، أما
الموقف الثانى فهو يتعاقب بأساليب الحياة الاجتماعية والثقافية التى كان يمارسها
المسلمون بالفعل فى واقعهم التاريخى سواء كانوا ملتزمين فيها بقواعد الشرع
أم مبتعدن عنها .

والأمر الذى لا شك فيه أن المسلمين ولاسيما فى عصور الأندلس والحضارة
قد أقبلوا على الفنون وشغفوا بها وقدروها وكتبوا كتبها والأدب والتاريخ
مليئة بعدد من المواقف التى تنم عن استحسان أو تقدير ضرورية من العصور
- للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر إلخ . - وكان النظر إلى هذه الفنون
من ناحية استئثارها للحواس فحسب أى أن تقه به الجمال كان تستند إلى
التناسب الظاهرى المحكم فى جميع مجالات الفنون التى تعارف عليها المسلمون ،
وذلك عدا الشعر والنثر ، فالنثر الشعرى كان له عند المسلمين اللقاه الأزل
بين هذه الفنون جميعا . ولم يكن المتذوقون ليقنعوا بأحكام الصنعة فى
الشعر وخضوعه للأوزان المعروفة فحسب (أى من ناحية موسيقى الشعر
الظاهرة) بل كانوا يهتمون بدرجة أكبر بالضمون الشعرى . وكان الحكم
على القصيدة الشعرية بالجمال إنما يستند أصلا إلى هذا المضمون ، ومعنى هذا
أن نظرة المسلمين إلى تذوق الجمال لم تكن تستند إلى الإدراك المحسّ فحسب

بل كانت ترتبط اللفة بما هو جميل ، بادراك ذهني يكشف عن جمال المضمون ومدى عذريته وأصالة تركيبه .

ولكننا مع هذا يجب أن نشير إلى أن رجال الشرع قد تدخلوا بالمنع والتعزيم لبعض الفنون كما لو بذلك عطلوا توجيه الإعساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون ، بل لقد عطل إلتاجها بثبات إلى بعض البلاد الإسلامية في المشرق ، وتخص منها بالذكر النحت ، فلقد خيل لرجال الشرع أن صنع تماثيل على هيئة المخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، وليكن الواقع أن السبب الحقيقي الذي يمكن وراء هذا التعزيم هو مخافة رجال الشرع من أن يلتكس المسلمون إلى عبادة الأوثان ، فجاء المنع حتى لا ترتبط شواهد هذا الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكرات العرب في الجاهلية عن أصنامهم ، وكان رجال الشرع يريدون أن يقطعوا الصلة تماما بين هذا الماضي الوثني والحاضر الإسلامي .

ولم يمنع هذا التعزيم المسلمين في الأندلس من أن يدعوا إلى فن النحت فتصدروا عنهم وحداثات فنية رائعة كما نشاهد في تماثيل السباع في قصر الحمراء بقرطاجنة . أما من ناحية التصوير وعلى الأخص تصوير الأشخاص والحيوانات ، فقد كان للدين تأثيره على بلاد المشرق في أول الأمر ولم يشذ عن هذا سوى العرس الذين لم يأبهوا كثيرا بتعزيم التصوير وذلك انساقا مع تراثهم الفني القديم ، ولم يلبث المسلمون في العصور المتأخرة أن دخلوا

هذا الميدان وخصوصاً فيما يتعلق بالتصوير على النسيج أو صفحات المخطوطات أو مقابض السيوف وجدران القصور أو المساجد ، وذلك على صورة مصغرات تعد من أروع الأعمال الفنية في مجال الفن الزخرفي ، فظهرت أربع مدارس رئيسية هي المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية (١) .

هذا إذن موقف المسلمين أنفسهم من الاهتمام بالفنون وبالأعمال الجميلة وتقدريهم للجمال في جميع صورته وكيفية المظاهر الحسية للجمال سواء عن طريق البصر أو السمع .

فإذا ما انتقلنا إلى الشرع نجد أن الإباحة والتحریم لا ينصبان على الظاهرة الجمالية في ذاتها ، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع فمثلاً إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه فاحية من فواحي الجمال ، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب المحرم لأن الله جميل يحب كل جميل ، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق لها وفي ذلك تمجيد وتسبيح بجملة الله وجلاله . ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجسدي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب المحرم . وقد جاء المعتبرة ودرّبوا الأخلاق والجمال بالعقل وبالشرع معاً ، فما حسن في نظر العقل يكون حسناً في نظر الشرع أيضاً أو بمعنى آخر أن العقل هو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية ، وكاننا هنا بمقدور موقف جمالي عقلي يطابق الحق بالجمال ، ولم تكن المعزلة أبحاث تفصيلية

(١) راجع كتاب التصوير الاسلامي ومدارسه د. محمد جمال محرز .

بهذا الصدد ذلك لأن نقطة انطلاقهم الأساسية كانت محاولة البرهنة على
التطابق التام بين العقل والنقل ، بل وتأكيد سيادة العقل على النقل في
كثير من المواضع.

ولعلنا نلمس موقفا مفسرا للجمال عنده رضى التصوف الذين يتكلمون
عن السماع الصوفي . وأكثر المؤلفين تحليلا لهذا الموقف هو أبو حامدة الغزالي
في كتاب إحياء علوم الدين^(١) فيعد أن فصل الغزالي القول في السماع وبين
أن السماع يمر حالة في القلب تسمى «الوجد» وأن الوجد يؤدي إلى تحريك
الأطراف بحركات غير مرزونة تسمى «الاضطراب» أو بحركات مرزونة تسمى
التصفيق والرقص ، نراه يستطرد فيبين أن كل سماع إنما يتم عن طريق قوة
إدراك ، وقوى الإدراك الحسية هي الحواس الخمسة ، وأما القوى الباطنة
فتتأثر بقوة العقل ومنها القلب ، ولكل قوة من هذه القوى تلذذ به وضوعها إذا
استحق الموضوع هذا الإشعاع بالذلة والشعور بالذلة إنما يتم بعد إدراك
الجمال الموضوع من جمال ، فتميل إليه وتحميه وتلذذ به . ويقول الغزالي^(٢)
« واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب
الجمال . ولكن الجمال إن كان يتناسب الخلقة ، صفاء اللون ، أدرك بحاسة
البصر . وإن كان الجمال بالجلال والعظمة . وعلو الرتبة وحسن الصفات
والإخلاص وإرادة الخيرات لكافة الخلق وافاضتها عليهم على الدوام إلى غير
ذلك من الصفات الباطنة ، أدرك بحاسة القلب . وانظر الحاشية ، قد استعار

(١) إحياء علوم الدين الجزء الثاني ص ٢٦٧ — ص ٣٠٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

أيضاً يقال : إن فلانا حسن وجميل ولا نراد مدركه . وإنما يعنى به أنه جميل
الخلق محوود الصفات حسن السيرة حتى يحب الرجل بها الصفات الباطنة
المحسنان لها كما تحب الصورة الظاهرة ... ويستلزم الغزالي فيؤكد أنه إن
لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا ودر حسنة من حسنات الله وأثر
من آثار كرمه وغرفته من بحر جوده سواء أدرك هذا البهال بالعقول أو
بالحواس . وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود .

من هذا النص يتضح لنا موقف الغزالي من الجمال وتفسيره ، فهو أولاً
قد ربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكانت المجالات الجزئية سواء
كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من
آثاره وهذا الموقف يعود بنا إلى أنلاطون حينما يربط المجالات الجزئية بجمال
الجمال بالذات .

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك
بالحواس وهذه تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت
بصرية أم سمعية أم غير ذلك ، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي
التي تعمل بالصفات الباطنة . وأداة إدراكها القلب ، فالقلب إذن أي
الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات . وأيضاً نجده يميز بين القلب
والعقل . وفي نظره أن المعنويات تولد لذة في العقل وأن هذه اللذة مرجعها
جمال المعقول ، وفرق ما بين جمال المعقول وجمال المعنويات الباطنة التي
يستشعرها الوجدان وعلى هذا الأساس نستطيع تجميعاً أن تفسر موقف
الغزالي في نظراته إلى التذوق الجمالي بأنه يشهد إلى ظواهر جمالية ثلاث ،
حسية ووجدانية وعقلية .

أما تطبيق مبدأ الحلال والحرام في هذا المجال ، فإنه كما يقول الغزالي
وكما سبق أن أشرنا إليه لا يتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يعاينها
من لذة وسرور بقدر ما يرجع إلى الموضوع الذي تتعلق به ظاهرة الجمال
ومدى ارتباطه بالخلال والحرام في نظر الشرع .

فلسفة الجمال عند المسيحيين

فلذا انتقلنا إلى المسيحية نجد تمجيدها لا تحريما وتروحيها لا منعاً ؛ فقد
ظهرت في هذه الفترة ورائع الفن العالمي خصوصاً في عصر النهضة الإيطالية،
وتمن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد ورسم الصور المختلفة التي تصور
للكنافح الدينية . كذلك إظهار البراعة في صنع قطع الزجاج الملون التي
تركب في نوافذ الكنائس إلى غير ذلك من الفنون التي تراها ترتبط بالدين
وكان أعظم ما أنتجه الموسيقيون قبل القرن العشرين هو تلك المقطوعات
للموسيقية التي كانت تعزف على الأرغن وتترنم بها الجوقات الدينية في
الكنائس .

فلسفة الجمال في العصر الحديث

١ - ديكارت Descartes ١٥٩٦ - ١٦٥٠

١ - وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث ، ذننا نلاح موضوع صيطرة النزعة الديكارتية العقلية . وقد تساءل البعض عما إذا كان ذلك يعني العودة إلى الإنجاء الموضوعي بصدد « الجمال » والذي كان - ابتداءً عند القدماء ، واعتبار الجمال مطابقاً للحق ، ومن ثم يكون لنا أن نتصور ما هو جليل على غرار تصورنا لما هو حق ١٩

لقد خيل بالفعل إلى بعض مؤرخي المذهب الديكارتى أن هذا هو الموقف الجمالى الذى يتفق مع فلسفة ديكارت . ولكن الواقع أن موقف ديكارت الجمالى الذى - كما سنرى - إنما يتسم بالطابع النسبى الذاتى الذى يفسح مجالاً لتدخل الإحساسات والأهواء الفردية فى تقديرنا للجمال

والحق أن العصر الحديث قد سجل مع مطالعه تحولاً أساسياً فى نظرنا إلى الجمال وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسمة على النظرة الذاتية للجمال ، وصاحب هذا التحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النفس بعد أن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود . وقد اكتملت معالم هذا التطور عند « كانت » وكان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية فى مجال الفلسفة .

ب - ويرجع الفضل إلى فكتور باش أستاذ علم الجمال بجامعة باديس فى إلقاء الضوء على موقف ديكارت الذاتى بصدد الجمال ، فلقد أوضح أن نظرية ديكارت فى الجمال يرتبط فيها العقل مع الإحساس ، فالموسيقى مثلاً

تعتمد على حسن السمع ، وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة . ومن ثم فإنه يتعين عدم التسليم بمقياس مطلق لقياس ظاهرة الجمال . والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجل (١) . ونحن حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفاً مقنعاً وذلك لأنه يتغير بتغير الأفكار والأفراد والمجتمعات ، ولن يفيدنا - في هذا المجال - استنادنا إلى مثال للجمال بالذات - بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والموارد الفردية .

ولقد أشار موفنى قبل ديكارت وبسكال بعده إلى أننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ، وما طبيعته ؟ وما أصله ؟ فسمايت الجمال عند الزوج غير ما عند الهنود أو الصينيين أو الأوربيين .

ج - فما هو تفصيل هذا الموقف الذاتي بعدد الجمال عند ديكارت ؟

يرى ديكارت إذن أن اللذة الفنية وسط بين طرفين : إفراط في إثارة الحس وقصور عن إثارته لثلاً ارتفاع الصوت إلى درجة عالية جداً يؤدي إلى امتناع حصول اللذة السمعية ، وكذلك فإن خفوت الصوت إلى درجة منخفضة جداً يكون له أثره في عدم تحصيل لذة السماع . وكأن لكل عضو من أعضاء الحس حالة اتزان هي وسط بين الإفراط في بذل القوة العصبية

(١) راجع البحث القيم الذي أخرجه الدكتور عثمان أمين في مجلّة كلية الآداب / جامعة القاهرة في الجزء الأول من المجلد السادس عشر مايو سنة ١٩٥٤ ص ٤٧ - ٥٦ عن نظرية الجمال في فلسفة ديكارت ، وقد استعرض فيه دراسة فكتور باش لموقف ديكارت الجمالي .

وبين المعجزات عن استمالتها ، والموضوع الذي يحقق هذا الإنجاز هو الذي يبعث فينا اللذة والسرور ، ومن ثم . فان ديكارت لا يعترف بحالات اللذة الباطنية الغريبة التي لا يشار إليها في تحصيلها ، وهو من ناحية أخرى يعترف صراحة بأنه لا سبيل إلى تفسير لذة الحواس إلا في نطاق العلم الطبيعي ، فمن ثم فغيره إذ اجردت من اللذة الشخصية ذات طابع فسيولوجي بحيث .

ومن ثم فان جميع الفنون تنطوي على لذة ذات طبيعة عقلية بالإضافة إلى اللذة الحسية . فلا بد لكي تحدث هذه اللذة من وجود شعور بالمتعة والارتياح من جانب الحس والعقل معاً . ولهذا يجب أن يكون الموضوع بحيث يطابق بنية العضو الحاس ويطابق الفعل في نفس الوقت . على أن ديكارت يفسح للعاطف والارتباط من ناحية ، وللتنافر من ناحية أخرى مجالاً في تقويم الجمال . فان صوت شخص قريب إلينا - وإن كان هلي - يخطئ محذور من الجمال - خليف بأن يثير في نفوسنا شعوراً باستحسانه والحكم عليه بالجمال .

وبالخلاصة إن ديكارت يميز في اللذة الجمالية بين مرحلتين :-

- ١ - مرحلة الحس .
 - ٢ - ومرحلة الذهن وهي لا يمكن تصورهما بدون المرحلة الأولى .
- واللذة الحقيقية هي التي تتداخل فيها عناصر الحس والذهن معاً .

« فالجيل » يرجع إذن إلى عالمين في وقت واحد ، عالم الحواس وعالم الذهن وربما كان نصيب الحواس أكبر . وتط هذا الموقف نظرية ديكارت في الإقالات من حيث أنها حالة من حالات اتحاد النفس بالبدن ،

فالشعور بالجمال إذن يرجع إلى المجال الأوسط الذى يشارك فيه العالمان الحسى والعقلي معا .

ومن ناحية أخرى فإنه لا يمكن المطابقة بين الحق والجمال هند ديكارت كما نجدهم معظم مؤرخى فلسفة ديكارت ، إذ أنه ليست هناك بدهية جمالية كما هو الحال فى اندراكنا للحقيقة . فالحكم الجمالى يعتمد على أهواء الافراد وذكرياتهم وتاريخهم الشخصى ، وليست هناك قاعدة كلية شاملة لأحكام الذوق ، إذ أن الجميل ، لم يبلغ بعد إلى مرتبة العقل ، ومن ثم فإنه يتمتع وجود مقياس محدد للذة ، ويصبح الحكم الجمالى خاضعاً للحصيلة إيجاب المتدربين مما ينشأ عنه صفة الموضوعية ويؤكد نسبيته المطلقة .

ليبنيز Leibniz ١٦٤٦ / ١٧١٦ م.

اتخذ ليبنيز موقفاً معارضاً لديكارت ، وقد كان مقدمة لا تحصى عنها للفلسفة الجمالية عند كل من بوجارتن وكانت ، حيث ربط مفهوم الجمال بتصورات مشتقة من مذهبه فى الذرات الروحية . وهو يرى أن نظراً لنا إلى الجمال متفرعة من تسليخنا بوجود انسجام أزلى بين المونادات الروحية المعيزة ، وشعورنا الباطن بهذه الحيوية الدافقة والخصوبة الروحية وصورها وغايتها ، تلك الحيوية الكونية التى تعمل فى أنوار متميزة شديدة الإشراف ، تزداد وضوحاً وجلالاً كلما معنا فى كشفنا عن موضوعات الإدراك عن طريق التفسير العلمى .

فالكون فى نظر ليبنيز ليس آلة تتحرك بحسب قوانين ضرورية مجردة من الحيوية والتلقائية . كما يتصور الآليون الذين يطابقون بين الجهاد والكائن الحى . بل هو فى نظره سلم واحد من الأحياء الشاعرة التى تؤلف كل واحد

في انسجام تام ، فليبتز لا يفرق بين الحى وغير الحى من حيث النسوع
ويسوى بينهما في اقتضاء الشعور والحياة مع اختلاف في الدرجة
فحسب .

وعلى هذا فأننا نرى كيف ايتعد ليبنتز عن النظرة السطحية الديكارتية
النسبية في تفسير الجمال وتعمق في فهمه لحقيقة الجمال ، وربطه بمذهبه
الروحى وبمدي تميز المونادات وكذلك يكشفه عن فكترة اللاشعور أو
ما وراء الشعور الظاهر .

وقد كان لليبنتز تأثير كبير على (يوجارتن) منشى علم الجمال الحقيقى ،
أما بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر ، على يد تلميذ ليبنتز يدعى الابن
اندرية الذي كان أول من ألف بالفرنسية كتاباً في علم الجمال .

٣ = يوجارتن (١) ١٧٧٤ - ١٧٦٢ م .

Alexander Gottlieb Baumgarten

وإذا كان ديكارت لم يشر صراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة
الجمال ، رغم أنه عرض لتفسير ظاهرة الجمال ، ولا سيما في رسالته عن

(١) يوجارتن فيلسوف ألماني ولد في برلين في ١٧ يوليو سنة ١٧١٤
وتعلم على كرستيان وولف في جامعة هال Halle ، وتأثر في مطلع حياته
بفلسفة ليبنتز ، وشغل منصب أستاذية الفلسفة في جامعة هال ثم جامعة
فرانكفورت الى وفاته في ٢٦ مايو سنة ١٧٦٢ . وقد أصدر عدة مؤلفات
فلسفية ولاهوتية وأهمها كتاب « الميتافيزيقا » Metaphysica الذي كان
عما نوبل كانت يعرض له بالشرح والتعليق في محاضراته . ثم كتاب =

« الموسيقى » ، « أن حاولته هذه ، وكذلك مجهودات غيره من معاصريه قد أدت إلى ظهور علم جديد يدرس الظواهر الجمالية . وكان بوجارتن أول من كرس له مبحثاً خاصاً . وكان هذا الفيلسوف الألماني أول من استخدم لفظ « استيقا » Aesthetics ، للدلالة على هذا العلم ، وذلك في كتاب له صدر عام ١٧٣٥ م . وقد تناول في هذا الكتاب مسائل الذوق الفني وبكوناته ، محاولاً بذلك أن يضع منطلقاً للحاء الشعور كالمشاعر العنصرية الأرستقراطية بالنسبة للفكر ، ويعد بوجارتن من صغار الديكارتيين ، إذ كان ينتمي إلى مدرسة ليبنتز ، ولكنه رأى أن يسد النقص الملحوظ في تصنيفات الفلاسفة في العلوم الفلسفية كما وجدنا عند ديكارت وولف Christian Wolff الذي أشار إلى قوى عقلية وقوى دنيوية للمعرفة وباجمل المنطق كعلم يبحث في القوى العليا ، أما الإدراك الحسي فقد جعل منه مبحثاً خاصاً بالقوى الدنيا ثم جعل من علم الجمال مبحثاً خاصاً بقيمة الإدراك الحسي الإنساني .

٤ - وليم هوجارت ١٦٩٧ - ١٧٦٤ م William Hogarth

وإذا كانت الدراسات الجمالية قد أحرزت تقدماً ملحوظاً في القارة - وفي ألمانيا بعفة خاصة - على يد كريستيان وولف وبوجارتن ، فإننا نلاحظ أيضاً في إنجلترا ظهور تيار فلسفي جمالي معاصر لتلك الحركة في ألمانيا ، فقد كان للمدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال على يد كل من هيزم وفوك وهوجارت وهاشفون وآدموند بيرك وقد كان لهذه المدرسة الفضل في

« الاستيقا » Aesthetica وهو في مجلدين ، عرض فيهما نظريته الخاصة بالجمال ، حيث جعل من علم الجمال مبحثاً فلسفياً مستقلاً .

ربط الجمال بالإحساس ، وفي التمييز بين الشرر الخالص بالجمال وبين المنفعة ، وقد استفاد كانت كثيرًا من آراء هذه المدرسة .

وهو أصدر وإيم هوجارت^(١) كتابه عن تحليل الجمال *Analysis of Beauty* عام ١٧٥٣ م الذي ضمنه آراءه في فلسفة الجمال ، وهو يعد الدخلة الأولى للمدرسة الجمالية الإنجليزية ، وقد ألف هوجارت كتابه هذا مستهدفاً « تحديد الأفكار المتضاربة عن الذوق على حد قوله *It was written with a view to fixing the fluctuating ideas of Taste.* »

وهو يسعيرض فيه المبررات التي تجعلنا نصف شيئاً بالجمال أو بالقيبح أو بالرشاقة وذلك باقاياس إلى الطبيعة . وقد استعوى انتباهه بشكل الخطوط التي تتألف منها الأشياء واختلاف تكمو بناتها . وقد أكد هوجارت ضرورة الرجوع إلى الطبيعة أولاً هي التي تمدنا بنماذج تتيح لنا فرصة التعرف على القيم الجمالية ذلك لأن الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقق عن طريق مقارنة الأعمال الفنية بعضها باليهض الآخر ، أو الأسعاد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنانين ، بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنية بالطبيعة ذاتها ، فالطبيعة هي المعيار الذي نقيس به

(١) بدأ هوجارت حياته الفنية بممارسة التصوير والنقش على الأسلحة وعلى المعادن كالنحاس ، وكان يأبى أن ينقل على النماذج ماسمة ، ويفضل الاعتماد على الذاكرة . وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء وللمناظر ثم يحتجب عنها ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدرا للعمل الفني .

« الجمال » وهى الأصل الذى يجب أن تغدو به سائر الأعمال الفنية ،
وبينه هوجارت إلى خطأ النظرة العنية التى تفصل بين العمل الفنى والطبيعة
« فتقوم » الآثار الفنية فى ذاتها ولذاتها بمعزل عن الطبيعة . وهى المصدر
الحى للقيمة الجمالية ، ذلك أن تكرار مشاهدتنا للوحة قيعة قد يستدرجنا
فى نهاية الأمر إلى الحكم عاينا الجمال : فيتمين علينا أن نتجه أولا إلى
العالم الخارجى أى إلى الطبيعة ، وسرى الأشياء عن طريق إدراكنا الحسى
وكأنها محاطة بقشرة سطحية رقيقة شفافة مؤلفة من خطوط دقيقة متشابكة
ومتلاحمة ، ومن خلال شفافية السطح نستطيع أن نكشف عن باطن الأشياء
بحيث تكامل نظرنا إليها من الخارج مع نظرنا النافذة إلى مركزها الباطنة ،
بهذا يمكن لنا أن نحصل على فكرة مكتملة عن الأشياء . ولكن بما الذى
يسمح لنا باصدار حكم جمالى على أشياء بعينها فى الطبيعة دون غيرها ؟

لا شك أن هنالك مجموعة من عوامل مؤثرة تسبب حدوثها الطبيعة
وتكون مقدر لا إجاباسنا بالجمال . ونشير هوجارت بالفعل إلى عجمة
عوامل مؤثرة متكاملة ومتداخلة بحيث لا يمكن أن يشكل أى عامل منها
وحده ، أساسا مقبولا لا يعتمد الجمال

العوامل المؤثرة فى التقدير الجمالى :

ويذكر هوجارت مجموعة من هذه العوامل المؤثرة وأهمها : التناسب ،
والتنوع ، والأطراد والبساطة ، والتعقيد ، والضخامة :

١ - التناسب :

وهو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفنى واجتلاء التناسب فى الموجودات

الطبيعية ، فالتناسب ضرورى - فى الفنون وفى الكائنات الحية على السواء -
لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها
بل هو العامل الحاسم فى هذا المجال . ويضرب هوجارت لذلك مثلاً مشتقاً
من فن العمارة ، فإذا أريد أن يكون البناء الضخم جميلاً ، يجب أن يراعى
فى تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلى ، وضخامة أجزائه ، كالنوافذ
والأبواب والأعمدة ودرج السلم الخ ...

٢ — التنوع :

ويعتبر من أهم العوامل المؤثرة فى شعور المتذوق بالذعة ، والتنوع ضد
المائلة التى تشعرتنا بالملل والموت ، فاختلاف ألوان الأزهار وأوراق الشجر
والفراشات ، يدخل على أنفسنا البهجة والسرور بتأثير تنوع ألوانها ، ولكن
هذا النوع لا يعد نوعاً من الاختلاف العشوائى ، إذ أنه يجب أن يخضع
لتخطيط معين . ويرى هوجارت أن التنوع إنما ينطوى على سمة التدرج
تلك التى نلاحظها فى شكل الهرم .

٣ — الأطراد :

وهو عامل يسلب ، ومن ثم لا يجب أن نلجأ إلى إطراد الخطوط ،
والأشكال والأجزاء ، لأن ذلك يعنى أننا سوف لا نصف شيئاً بالجمال إلا
إذا كان ثابتاً ساكناً ، بينما تتعلق سمة الجمال — بدرجة أكبر بالشئ
المتحرك .

ولهذا فيتعين على الفنان أن يتجنب السيمتريه وأن يلجأ إلى التباين ،
للتخلص من الأطراد .

٤ — البساطة :

وترتبط صفة البساطة بصفة التنوع ، إذ أن البساطة بدون تنوع لا تعتبر من عوامل الجمال ، فتتوحد شكل الهرم رغم بساطته هو الذي يجعلنا نحكم عليه بالجمال . والشكل البيضاوي وشكل ثمرة الأفاناس يتصفان بهاتين المقتين أى بالبساطة والتنوع .

٥ — التعقيد :

ويستند عامل التعقيد من الإحاطة الجمالية إلى أساس سيكولوجي ، إذ الواقع أن حياتنا تتسم بطابع الكفاح المستمر ، ونحن لا نجتئ ثمرة هذا الكفاح إلا بعد مجهود شاق نشعر بعده باللذة الصادقة والنشوة الغامرة ، لأننا تغلبنا على صعاب واجتزنا عقبات ، وكلما تجددت العوائق التي تعترضنا في عمل ما ، كلما ازدادت لذة الانتصار حادة ، وسرعان ما يصبح الجهد المبذول وكأنه رياضة محبة وهو وترويح عن النفس .

وكذلك فإن العين تشعر بلذة مماثلة عندما تشاهد انسياب الأنهار وانحناءاتها المتعددة ، وأيضاً الطرق المتعرجة وسفوح الجبال وقممها المنحنية المختلفة الأشكال ، ذلك لأن تركيب الشكل من خطوط معقدة يوحى إلينا الشعور بالحركة .

وليس نتعد ألا سحابة في نظر هوجارت سوى خاصية كامنة في المخطوط التي يتألف منها الشكل ، وهذه الخاصية أو السمة تستهوي العين إلى ملاحظتها فتحدث في النفس لذة من سحره ذلك ، ولهذا نحن نسم هذه المخطوط أو الأشكال بالجمال .

وينتهى هوجارت من تحليله لهذا الميل : إلى تفضيله الخطوط الانسيابية - أى الشعبانية المتعرجة بدون زوايا حادة - على الخطوط المستقيمة ، وهذه هى الذكرة الأساسية التى أقام عليها موقفه الجمالى ، وهى الأساس الذى تقوم عليه فكرة « الرشاقة » .

ولكن هوجارت يحذر من المبالغة فى التعقيد ، لأنه إذا زاد عن حده القصد أنقلب إلى شيء منفر للعين باعث إلى الثور وعدم الارتياح ، ومن ثم فانه يتعين استخدام هذا العامل فى شيء من القصد والاعتدال .

٦ - الضخامة

والضخامة تأثيرها الذى لا يمحى على فكرة الجمال ، ذلك أننا عندما نرى جبالا شاهقة أو صخوراً ضخمة أو محيطات شاسعة أو أشجاراً ضخمة أو قصوراً أو معابد ضخمة البناء ، فإننا نشعر إزاءها بالروعة وينوع من الرهبة وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون بالذلة . وهذا هو الشعور الذى يغمرنا حينما نشاهد المعابد المصرية القديمة بأعمدتها الفارعة وتمائيلها الضخمة الرهيبة الوقورة ، فالضخامة تضيق صفة الوار إلى الرشاقة .

ولكن المبالغة فى الضخامة قد تقضى على سمة الجمال فى الشيء البائع الضخامة ، فلا بد إذن من وجود تناسب بين أجزاء الأثر الضخم .



هذه إذن هى العوامل التى يجب توافرها فى الأثر الفنى أو فى الطبيعة لكي نحكم بمقتضاها بالجمال على الأشياء . ولكن هوجارت يضع عامل

تناسب. والتنوع في مرتبة المداورة بين هذه العوامل والمؤثرات التي تؤسس في مجموعها سمة الجمال في الأشياء . أما الأطراد والبساطة، فهما جاملتان مساهدان ؛ بينما يغني التعقيد مسحة الرشاقة على الشيء الجميل ، كما تغني الضخامة عليه سمة الوفاة . وقد بنى هوجارت نظريته في خاصية الخطوط على أساس عامل الرشاقة ، فالخطوط إما مستقيمة وإما منحنية أو تجمع بين الاستقامة والانحناء . وقد لاحظ هوجارت - على وجه العموم - أن نسبة الاستقامة في الخطوط تناسب تناصباً عكسياً مع فكرة الرشاقة ، أي أنه كلما تضاعفت نسبة الاستقامة في الخطوط كلما زادت رشاقتها .

وينتهي هوجارت من تحايله للخطوط ، إلى أن أدرك أن الخطوط رشاقة أي أكثر جمالاً هو الخط الانسيابي الثعالي The Serpentine line of Beauty كما سبق أن ذكرنا .

• - آدموند بيرك : ١٧٢٩ - ١٧٩٧ Edmund Burke .

كان آدموند بيرك من دعاة التجربة الحسية مثله في ذلك فعمل معظم مفكري القرن الثامن عشر ، ولحسن الحظ أساس التثوق - منة هو الحسن ، وهو واحد لدى الجميع ، وإنما يرجع اختلاف الناس في أدواقهم إلى شدة الحساسية المتأصلة عند بعضهم ؛ وإلى شدة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر . وحقيقة الأمر أن الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذوق ، وذلك يعزى إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية والخيال لدى الأفراد ، مع هذا فإن الخلاف في الرأي بين الناس حول مسائل الذوق أقل بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكرية والمنطقية البحتة

ولو أمكننا عزل التذوق عن الملكات الأخرى التي تؤثر في أحكامنا لوجدنا اتفاقاً تاماً بين الناس حول مسائل التذوق ، مما يساعد على الكشف عن مبادئ محددة للذوق الجمالي .

— ويمكن هدف بترك أن يصل إلى ضيافة قوائين لهذا العلم تشبه قوائين تيوتن وتكون على شاكلتها من حيث الصحة والالتحاق على في ظواهر الطبيعة وقد جاء موقفه هذا معارضاً لموقف ديفيد هيوم الذي وإن كان يحرجنا بمثل بترك إلا أنه لم يسلم بإمكان الوصول إلى معيار خاص للتذوق .
ويقسم بترك موضوعات التذوق إلى نوعين .

أحدهما الرائع أو الجليل والثاني الجميل .

والأول نشعر في خبرته بالارتياح ، أما الثاني فهو يشعرون بالسرور ، ولما كانت الأفعال الإنسانية إنما ترجع في مجملها إلى غريزة حفظ البقاء وغرائر الاجتماع الأخرى . وكان نشاط غريزة البقاء واضحة في مواقف الخطر والخوف والرغبة . فان الشيء الرائع أو الجليل يدخل في هذا المجال من حيث أنه يشعرون بالذهول والتورج من ثم فان كل ما يعرض لادراكنا من صووم مثيرة للخوف تسمى « رائعة » . ومن خصائص الموضوع الرائع أنه تبدو عليه من القوة الغامضة التي تثير القلق في قوسنا ونشعرون بالضياع في غماره لأنه يفرض ذاته علينا كما لا ممتناه لاستطيع الامساك به أو الاحاطة بكل جوانبه ، أو كفضاء لا حدود أو ظلمة غاسقة مسيطرة وصمت رهيب .

والأثر الفني الرائع أو الجليل في فن العمارة يتسم بالرسابة والضعامة ودقة التكوين واللفخامة والسموح والعظمة ، وجمعة ألوانه ، وذلك لأنه في

فن العارة نجد خفوت الألوان والضياء مع احبا لسمه الجلال ، وفي عالم الأصوات نجد هذه السمه مصاحبة للأصوات الماددة أو الأصوات الهامسة . وإذن فالشيء الجميل يتميز بنفس الخصائص التي يتميز بها ، هو مقزوع أو صرّوع أو هائل ، وهذه الصفات والخصائص هي عكس ما يتميز به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غرائز الاجتماع التي يعتبر الميل أو الحب مداراً لها .

والشيء الجميل ليس هو بالضرورة الشيء الذي يتسم بالتناشب بين مكوناته ، إذ أن التناشب لا صلة له بالتأثر الحسي أو الخيالي ، بل هو يخضع للعرف والتقاليد ، فالشيء الجميل يأمرنا بقطع النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية . وكذلك فإن اكتمال الجسم وإياقته لا مدخل لها في سمه الجمال ، إذ أنه لو صح أن كل كائن يعتبر جميلاً مادام يؤدي وظيفته على خير وجه ، لم صفتا القرد بالجمال . فيجب من ثم التفرّق بين الجمال المرتبط بالحب والاعجاب ، الذي نشعر به نحو بعض الأشياء المكتملة حقاً ، ولو كنا نفضيها .

وإذن فالمتناسب والياقة وليدا المصادفة البهجة ولا صلة لها بالجمال ، فالأشياء تبدو جميلة حتى ولو كانت عديمة المنفعة أو كنا نجعل مقاييسها الحقيقية وكذلك لا صلة بين الجمال والكمال ، فقد نعجب بالكمال من الناحية العقلية ولكننا لا نقاّمز به ، ومن ثم فليس شرطاً أن تكون مثل العقل جميلة ، وكذلك انفضائله ليس من الضروري أن توصف بالجمال . وهذا الموقف يعارض للموقف الأفلاطوني الذي سيقت الإشارة إليه .

فما هي اذن خصائص الجمال ؟

يرى بيرل أن الشيء الجميل يتصف بخصائص أهمها : —

الضالة والركة والتنوع المتدرج بين أجزائه ، وعدم اتصال هذه الأجزاء

بعضها ببعض الآخر على شكل زوايا ، ونعومة المظهر واختفاء كل مظهر للقوة ، ووضوح اللون وبريقه دون أن يكون خاطئاً ، والالوان المادنة أى الفوانج هى أقرب إلى سمسة الجمال من غيرها من الالوان القاتمة ، ومن ناحية الاصوات نجد أن الصوت اللين العام الرقيق هو الذى يوصف بالجمال دون غيره من الاصوات المادرة أو الخشنة أو المتخشبة أو الغليظة . ومن ناحية الملمس والملبس عند يديك - أهم حواس إدراك الجمال - نجد أن الاجسام المصقيلة أقرب إلى الجمال من الاجسام الخشنة الملمس .

الرشاقة :

إن خصائص الرشاقة عند غيرك هى : تفنن خصائص الجمال مضافاً إليها الحركة ، والجسم الرشيق هو الجسم المنسق الذى لا يكون أجشراً ولا غير متألفة أو غير منسجمة ، والذى تنسجم له الحركة بدون عائق أو تعثر أو تناقل غير مقبول .

وبخلاصة القول أن يديك يميز بين ما هو رائع أو جليل وما هو جميل أو رشيق فترى أن « الرائع » هو ما يميز بالضخامة أما « الجليل » فهو الشيء الضئيل الناعم المصقول ذو البريق الهادئ .

وبينما نجد الانتقال حاداً وجائئاً بين أجزاء الشيء الرائع نجد أنه على العكس من ذلك - بين أجزاء الشيء الجليل ، إذ نجد الانتقال بينها متدرجاً . والشيء الرائع قائم اللون وخفيف ، والجميل هادئ زاهى اللون وهش واهن ورقيق يجلب الحب ويهش على السرور .

وقد تتداخل خصائص « الرائع » مع خصائص « الجليل » فيحدث تناقض فى مشاعرنا فلا نلبث أن نشعر : قارح بالخوف وقارح أخرى بالمعطف .

والحب . هذا وقد عرض بريك هذه الآراء عن خصائص الرائع والجميل في كتابه الذي صدر عام ١٧٥٧ بعنوان :

« A philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful »

٦- كانت : ١٧٢٤ - ١٨٠٤ Immanuel Kant

لقد استخدمت كانت لفظ « استطيقا » Aesthetic في كتابه « نقد العقل الخالص » وأراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا معنى الزمان والمكان ، لكنه عادة يستعمل هذا اللفظ استعمالاً مجعياً في كتابه « نقد الحكم » ، ويقصد به دراسة الأخكام التقديرية التي تتعلق بشئون الجمال . وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

(١) نظرية في الجمال والجلال (٢) بحث في ماهية الفنون الجميلة .

ومنذ عهد كانت اصطلاح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم « علم الجمال » أو فلسفة الجمال ، وانصبحت هذه الدراسة على الصيغتين الأساسيةين للأنتاج الفني : أولاً على الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والإبداع الفني وكذلك عن المثل العليا التي ينشدها الفنان ، وهي أيضاً دراسة لطبيعة ونشأة أصول النقد الفني وغيرها من المشاكل .

ويستطرد كانت في استعراضه لموقفه الجمالي في كتاب « نقد الحكم » فيرى أن عالم الفن الجميل وسط بين عالمين الحسنى والعقلانية أي هو خلقه اتصال بين العقل النظري والعقل العملي ، أو بين العلم والأخلاق . وبينما نجد أن موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة ، وموضوع الأخلاق هو المنفعة ، نجد أن موضوع الفن هو الجمال والجلال - كما أثرنا .

ولهذا فإن إدراك الجمال في الأشياء يعتبر إدراكاً مباشراً مستقلاً عن تصورنا لما هو « جميل » ، وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتدليل على جمال الأشياء ، وإنما تتبدى في الشيء سمته الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء .

ولا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبرى كل منها وابتعاده عن أشباع لذة أو تحقيق منفعة ، وتحررها من ضغط الرغبات أو الميول والأغراض فالجمال يبعث في نفوسنا السرور والإرتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق أى غاية مغايرة لهذا الشعور .

وكذلك فإن الحكم الجمالي عند كانت يتسم بالأولية Apricri والضرورة فهو لا يقوم في الموضوعات ذاتها بل يقوم في النفس أو في الذات ، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الإتساق بين قوى النفس وملكانها فحسب ، ومن هنا جاءت أوليته وضرورته وكنيته ، ومعنى هذا أنه حكم موضوعي يصدق عند كل شخص ، وفي كل زمان ومكان .

والشيء الجميل إنما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وجدود ، أى في صورة متناهية تقع في حدود قدرة إدراكنا العقلي ، أما إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرك إلى مجال اللا متناهي فيولد في نفوسنا شعوراً من مرتبة أخرى يسميه كانت « بالجلال » ونصف الموضوع بأنه « جميل » .
وبينما يتو اجد ما هو « جميل » في الطبيعة ، فإن ما هو « جليل » لا يوجد إلا في نطاق فكرنا فحسب .
وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانت إنما تستثير إعجابنا لأنها تعبر

عن الانسجام أو الانساق أو النظام، وهذا هو قوام الجمال ومناط تقديرنا
واعجابنا بالشئ الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهى فإن
اعجابنا إنما يرجع إلى شعور بالجلال أى بالروعة والمعظم.

٧ - شلنج : ١٧٧٥ - ١٨٥٤

تأثر شلنج فى فلسفته الجمالية بمن سبقه من فلاسفة الفن من أتباع
المدرسة الكانتية، ولكنه لم يرسم خطاهم فى مثاليته الجمالية ذات الشعب
الثلاث (الحق والخير والجمال) إذ أنه لا يلبث أن يوجه إليهم انتقاداً شديداً
متها إياهم بعدم التزام الروح العلمية فى معالجتهم لهذا الموضوع.

وهو يرى أن الفن ليس أمراً غريباً على الفلسفة وإيس آلهما، بل هو
فى حقيقة الأمر مصدرها وينبوعها الأول. فلقد انبثقت التأملات الفلسفية
المبكرة عند اليونان من روائع الشعر وإبداعات الفنانين. ولا شك أن الإلياذة
والأوديسة تمدان خير دليل على هذا الرأى الذى يسوقه شلنج.

ولا بد فى نظره من أن تعود الفلسفة فتقطع مسيرتها الأولى أى تصدر
فى عصرنا هذا عن الفن وترتبط به وتتفاعل معه.

وحقيقة الأمر أن كلا من الفلسفة والفن تعبير بطريقه ما عن اللانهاى
وعن المطلق الترانسندى الذى يتجاوز الحياة الواقعية ويسمو فى عملية
الخلق إلى درجات أعلى من ذبذبات الواقع الحى، إلا أنه بينما يمثل الفن
المطلق فى نموذج أو مثال بأى أسلوب من أساليب التعبير الفنى المختلفة،
نجد أن الفلسفة تنطلق خطوات أخرى بعد هذا الموقف فتتمثل هذا النموذج
فى انعكاسه على المكر وفى ترابطه مع غيره من النماذج.

ولعلنا نلاحظ أن الفلسفة والفن فى العصر اليونانى القديم قد قامتا على

أساس الميثولوجيا اليونانية القديمة . ومن ثم فإن شلنج يتنبأ بأن الفلسفة الجديدة لا بد هي الأخرى . وكذلك الفن . من أن يصدر عن ميثولوجيا من نوع جديد .

٨ — هيجل : ١٧٧٠ - ١٨٣١

لا شك أن هيجل يعتبر من الفلاسفة القلائل الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال . ولقد ظهر علم الجمال عنده بشهرة وأعجاب لا يثيل لها . ويعد هيجل أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال بما خلفه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع وتنضبط دراسة الجمال على الفن كمدان خصب لها . وليس الفن كما يذكر هيجل في كتابه « علم الجمال » سوى تحقيق لفكرته عن المطلق ، وإذن فلسفة الفن عنده تعتبر حلقة في مذهبه الفلسفي العام ، مثلها كمثل الدين والتاريخ . فالروح المطلق في اتجاهها إلى المثل العليا ، إنما تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الألوهية ، فيسفر اتجاهها هذا عن الفن والفلسفة والدين .

الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة . إذ أن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستعبد بنيتها من المحسوسات والخياليات . ولا بد من أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني ، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع . ولكي يتم هذا التحويل أو التشكيل يتعين أن يكون المضمون قابلاً لأن يظهر في صورة موضوع . فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلى في قوالب فنية . وإذن فالن فن في مذهب هيجل هو وضع الفكرة أو المضمون في مادة أو

صورة ، وتشكيل هذه المادة على مثال لها . وبالقدر الذى تنفيذت فيه مبرونة . ومطابقة المادة تقرب الفنون الجميلة متدرجة من المادية إلى الروحية .

ويقول هيجل إنه إذا بلغ الفن غايته القموى ، فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة فى تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه . وكذلك فى إيضاح كل ما يتفق بخصائص الروح والأفكار الإنسانية الأشد عمقا . وفى مجال الفن تتجلى الحقيقة أى المطلق الجمالى عن طريق الوسيط الحسى وقد يظهر بطريقة مباشرة كما هو الحال فى أعمال النحت أو القمار أو ألحان الموسيقى فى الصورة الجمالية الشعرية .

وقد يتعذر أن نلبس حقيقة الجمال فى أدنى صوره للطبيعة الجامدة مثل : كتلة الحديد ، وكذلك لا يمكن أن نستشف الجمال فى الموجودات الطبيعية ذات النظم المرتبة مثل الشمس والكواكب . ولعل الجمال يبدو أكثر وضوحاً فى النبات ، ففى النبات تظهر الوحدة الغائية بين الأجزاء والكل ، الأمر الذى يعدم وجوده فى الجمادات . وكلما ارتقىنا درجة فى سلم التدرجات : من الجماد إلى النبات ثم الحيوان فالإنسان ، فكلمنا بدأ الجمال أى المطلق أكثر تألقاً ووضوحاً .

ولعل الإنسان يدع ويخلق من عنده أشكالاً وصوراً للجمال أكثر اكتمالاً مما يجد فى العالم المحيط به : لأن التعبير عن الجمال يصمم بتساميه من الطبيعة الواقعية فليس الفن تقليداً أو محاكاة للطبيعة . كما يرى أملاطون . بل هو محاولة للكشف عن المضمون الباطن للحقيقة .

ويتفق هيجل مع أرسطو في إعترافه بأن الفن من وظيفة تطهيرية أخلاقية، فهو ينقى العواطف ويلاطفه الملامت ويطهرها .

على أن الفنان لا يستمد من عملة الفن أن يكون ذا غاية تقنية ، كأن يستخدم الفن كآداة للتعليم أو لادعوى الدين ، أو لكي يحقق ثروة أو مجدا أو شهرة أو في سبيل الحفاوة بتقدير عامة القوم أو الفوز بمراتب الشرف والجوائز ، بل يتحدد مفهوم الالتزام الفني الخالص بمقدار ما يكشفه لنا الفنان من الحقيقة الجمالية ، في الضرورة الحسية التي يبدعها والتي تنطوي على قيمة غنية خالصة ومخفية بتقديرنا لجهاذا لذاتها فحسب .

ولعل هذا المفهوم الخالص للفن يكشف لنا عن القيمة الفريدة للعمل الفني ويجرده إذا ما قورن بالدين والفلسفة .

ويقسم هيجل المبنى إلى نوعين : الفن الموضوعي كالعمارة والنحت والتصوير ، والفن الذاتي : كالنسيق والشعر . ففي العمارة نجد التمايز بين الفكرة وصورتها لفظ المواد الطبيعية . ويمكن أن نصف العمارة بأنها فن رمزي يدل على الفكرة ولا يعبر عنها تعبيرا مباشرا ، فالقوس والمذبح والكاتدرائية والمسجد كلها رموز جميلة ، ولكن المسافة بينها وبين ما ترمز إليه بعيدة بعد انتهاء عن الأرض فالعمارة تترجم عن القوة الزابضة واللاتمائية الدائمة ، لكنها تعجز عن تأدية حركة الحياة ونضاتها ، بينما نجو في النحت تقاربا بين الصورة والفكرة إلى حد ما ، على اعتبار أنه ضرب من ضروب التعبير ، يتمثل في تنفخ روح في مادة غليظة كالحجر والرخام والطين والمعدن ، ومع هذا تعجز أعمال النحت عن التعبير عن النفس كما تتبدى لنا في مجال الحياة والحركة وفي عتوانها الباطني ، بينما يستخدم فن التصوير

مواداً أكثر لطافة ويقتصر على رسم سطح الجسم ، ويوحى بالعق عن طريق السطح ، ولكنه لا يعبر إلا عن لحظة معينة من لحظات الحياة . أما في الموسيقى فالتأنيخ الفن الذاتى من حيث أنها تترجم أفعالات النفس وألوانها مستخدمة الصوت ، في ذلك وليكنه رمز مبهم غامض ، فالقطعة الموسيقية تحمل تأويلات عدة بينما في الشعر يصل الصوت إلى درجة الكمال لأثر الصوت فيه قول معقول ونطق يعبر عن الطبيعة والإنسان والتاريخ ، ومطالع الفكر ، فينبى ويبحث ويصور ويعنى ويروى ، فهو مجمع للفنون وهو من ثم الفن الكامل . وكان الملحمة الشعرية تمثل الفنون الموضوعية الثلاث . واللون الغامى الشعرى محدود ناقص إذ يتناول العالم بغير المنظور أى النفس الإنسانية بينما يعد الشعر الدرامى (المأسوى) أكمل أنواع الشعر إذ أنه يجمع بين العالمين الباطن والظاهر ، فيمثل التاريخ والطبيعة والنفس ولا يزدهر إلا في أرقى الشعوب حضارة ومدناً ...

ولكل عمل فنى جانبان : المضمون الروحى ثم المظهر المادى أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب ، وفى أعمال الفن الرمزى (١) يطفى التجسيم

(١) يفسر هيجل تنافح العصور الفنية تبعاً لفكرته عن التطور الزمنى . فيقسم الفن إلى ثلاثة أنماط (الفن الرمزى والفن الكلاسيكى والفن الرومانطى) ظهرت فى ثلاثة عصور (العصر الشرقى القديم — العصر الاغريقى — العصر الحديث)

١ — الفن الرمزى : ويمثل فى الفن الشرقى القديم . ويستخدم التشبيه والرموز ويطلب استخدام أسلوب التأويل . ولا يعنى كثيراً بالصورة الخارجية ويتميز بالضخامة وعدم الاتزان .

المادى ، أما الفن الرومانطيقى ، فإنه يغلب على أعماله الطابع الروحى ،
ويتميز الفن الكلاسيكى بتوازن الجانبين : الروحى والمادى فى منجزاته
ويلاحظ أنه فى أعمال الفن الرمزى يقف الزهن الإنسانى عاجزاً عن
التعبير الكامل عن المضمون الروحى خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن
طريق التجسيم المادى ، ولهذا فهو يكتفى بأن يوحى بهذا المضمون عن طريق
الرمز ، كما نجد فى شعر الأساطير أو فى الشعر الوصفى حيث لا نعثر إلا على
إشارات مبشرة إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقا عنه .

أما فى الفن الكلاسيكى — الذى كان محبط إعجاب هيجل وكان يرى أنه
صورة للفن كما ينبغي أن يكون — فالتناجيد توازناً منسجماً بين المضمون
والصورة حيث تطابق الصورة المضمون وتصلح للتعبير عنه ، كما هو الحال
فى فن التمثيل اليونانى وفى فن العمارة ، على الرغم من وجود تيارات رمزية
ودروماتيقية ثانوية .

٢ - الفن الكلاسيكى : ويشتمل فى الفن اليونانى للقديم حيث تتطابق
الصورة المحسوسة مع المحتوى الباطن . أى أنه يتم بآراز الحقيقة الجمالية
فى الصورة الظاهرة أو فى الجمال المحسوس .

٣ - الفن الرومانطيقى : ويتمثل فى الكنيسة ، حيث يرتفع الفن من العالم
المنظور إلى العالم المفقول ليعبر عن الجمال المعنوى أو عن اللامتناهى المدرك
من الباطن . والفن هنا مثله مثل الدين يؤدى كل منهما إلى الفلسفة ، وهى
جميعاً تعبر عن روح لامتناه أى من المطلق ولكن بينا نجد الفن والدين وليدا
العاطفة والخيلة ، نجد الفلسفة تحقق عقلياً ما يرمزان إليه . إذ الفلسفة
تحوّل الصور الفنية والإخلاقية والمعانى الدينية إلى مقولات عقلية .

وفي الفن الرومانطيقى يغلب العنصر الرومانى، فيبدو تصور الأشكال والصور الحسية عن التعبير عن موضوعاته، مثل الفروضية وما تنطوى عليه من حب وإخلاص وشرف، بوضوحية من أجل التعبير، وغير ذلك من موضوعات لا يجدها في الشعر الكلاسيكى إلا سيما عند هوميروس، فالن الرومانطيقى لا يسعى للكشف عن الروح في وقارها وهندستها وسكينتها، ويخلو بها ذات الطابع الكلاسيكى فيحسب - بل في إلهاماتها وصرخاتها الداخلية والآلام وانتمعاتها الحاسمة، وفي إبراز عنصر المأساة من مرض وموت، وعذاب وصلب المسيح، وفي انتصارات الإيمان ومعاناة القديسين، ولقد أثبت هيجل أن العمارة ذات الطراز القوطى تعتبر من الأعمال الفنية ذات الصبغة الرومانطيقية.

ويطلق هيجل أسلوب الجدل على الفن - باعتبار أن قضية الفن هي القضية المناقضة للدين. وقد عرف عنه اهتمامه الشديد بالفنون الجميلة كشقت عنه مؤلفاته في علم الجمال. وقد استطاع هيجل أن يدخل فاسفة الجمال والفن في نطاق فلسفته الجدلية. ولعل أجل خدمة أداها لفلسفة الفن - ولعلم الجمال هي في دفاعه عما أثير من اعتراض حول إمكان قيام علم للتذوق الجمالى، ولقد أشار إلى موقفه هذا في كتابه في الاستطيقا، حيث يقول: «إن الفكرة هي أساس العلم وليست الخصائص الجزئية ولا الأشياء أو الظواهر، فيجب النظر إلى الجمال بالذات وليس إلى الموضوعات الجزئية»، إذ أردنا أن نتحدد مبحثاً خاصاً بالتذوق الجمالى، ذلك لأن الفن في حقيقة أمره تأمل عقلى، وينحصر دور المحسوس أو الصور التي تخضع لإحساسنا، في أنها تبرز فكرة كامنة، هي موضوع هذا التأمل، وهي أساس التقدير الجمالى.

وأخيراً فإن الفضل الأكبر في ظهور علم الجمال بصورة جديدة ، إنما يعزى إلى هيجل ، وقد تتابع اكتمال هذا العلم فيما بعد على يد هربارت الذي أسماه علم الجمال الصوري Formal Aesthetics ويعد هربارت الفيلسوف الذي تنسب إليه المدفعة القوية في مجال الدراسات الجمالية المعاصرة .

٩ — شوبنهاور : ١٧٨٨ — ١٨٦٠

يُعرف شوبنهاور — وهو من تلاميذ كانت — لموقفه الجمالي في كتابه المسمى «مذهب الفنون الجميلة» حيث نراه يسمو بالقيمة الجمالية ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان . ويلاحظ من ناحية أخرى أن فلسفته الجمالية مشتقة من مذهبه الفلسفي العام ، الذي يقرر أن العالم إرادة وتمثل ، والفنان مثله في هذا الشأن مثل الفيلسوف ، إذ يشاركه في هبقرتيه ومضمونها القدرة على التأمل الميتافيزيقي ، فكما أن الفيلسوف يمثل الموجودات أو الوجود الميتافيزيقي من خلال صور عقليه ، نجد أن الفنان أيضاً يمثل هذا الوجود الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية . والغاية من الفن عند (شوبنهاور) هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو النقطة الشاملة التي تتحقق إرادة الفنان عن طريقها ، من خلال إبداعه الفني .

ويضع شوبنهاور الموسيقى في قمة الفنون جميعاً ، وهو يربط الفنون الجميلة بادئاً من فن العزارة فالنحت فالرسم ثم شعر المرأة وينتهي إلى اعتبار الموسيقى أرفع الفنون جميعاً وأسمىها ، فالعالم في نظره ليس سوى موسيقى تجسدت ، بوصفها إرادة نقية تتحقق تمثلاً ووجودها في العالم من حيث أن وجود العالم يقوم على الإرادة وتمثل الموجودات .

وهنا نرى كيف يرتبط مفهوم علم الجمال عند شوبنهاور بميتافيزيقاه المثالية.

النظرية الماركسية - في عام الجبال (١)

تفرع هذه النظرية عن الموقف الماركسي العام المفسر للتطور التاريخي ، ولهذا فإن أصحاب المادية الجدلية — أي الماركسينين اللينينيين — يرون أن تاريخ الاستطفا هو بعينه تاريخ الصراع بين المادية والمثالية (٢) ، هذا الصراع الذي يعكس الصراع العنيف بين الطبقات التقدمية والعاقات الرجعية ، في كل مرحلة تاريخية للتطور الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية .

وهم يرون أن أصول هذا العلم إنما ترجع إلى ٥٠٠ سنة تقريباً أي إلى عصر مجتمع الرقيق في بابل ومصر القديمة والهند والصين ، وكذلك في اليونان القديمة ولا سيما في آثار هيرقليطس وديقريطس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم . وكذلك في روما القديمة فيما خلفه كل من لوكريتيوس وهوراس وغيرهما من أعمال . وفي القرون الوسطى تقابلنا مواقف إقليدس وأوغسطين وتوما الأكويني وغيرهم ممن تمسكوا بنظرية الجبال الإلهي .

ولم تلبث أن ظهرت — عند بترارك وليونارد دافنشي وبرونو وغيرهم في عصر النهضة — آراء إنسانية وواقعية معارضة لثغرات القرون الوسطى الغاءة .

(١) كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) .

(٢) ترى المثالية أن الظواهر الجمالية ذات طبيعة روحية أولية *apriori* بينما يبحث الماديون عن الأساس الموضوعي للظواهر الجمالية في الطبيعة وفي حياة الإنسان ، وقد أخفقت المادية المتأخرية في تأسيس علم الجمال ، وذلك لتزعتها التأملية الواضحة ، ولكن بعد ظهور الماركسية أمكن قيام هذا العلم بفضل اكتشاف قوانين التطور التاريخي وتطبيق قوانين المادية الجدلية في مجال المعرفة ، كما يقول الماركسيون .

وفي عصر الإنارة تعدى أمثال ادموند بورك وهو جارت ولسنج
وهردر وغيرهم ، وكذلك من قفى على آثارهم مثل شيلر وجوته - تصدى
هؤلاء جميعاً لأفكار فلسفة الجمال الأرستقراطية الرجعية . وأكدوا أن
الفنون جميعاً ترتبط بالحياة الواقعية ارتباطاً وثيقاً .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن المحاولات الجدلية لحل مشاكل الاستطيقا
والتي اصطنعها كل من كانت وشانج وهيغل ، وقد أدت بأصحابها إلى
الوقوع في تناقضات لزم بالضرورة عن موقفهم المثالي . غير أن نجبة من
المفكرين الاشتراكيين من أمثال هرزن وبلنسكى ونشير نشفسكى استطاعوا
شجب هذه المناقشات في معالجتهم للكثير من المشكلات الجمالية . وكان هذا
إبذانا بميلاد استطيقا ثورية ديمقراطية تحترم قوانين الفن الواقعي ، وركائز
الإيديولوجية الشعبية المعارضة لزعة الفن للفن ، وبلاحظ من ناحية أخرى
أن هذه الاستطيقا التقدمية قد أرست الدائم النظرية للمنهج الذي
للا واقعية النقدية .

وقد حدد الماركسيون مجال هذا العلم بقولهم : إنه العلم الذي يدرس تمثل
أر فهم الإنسان الجبالي للعالم المحيط به حسب قواعد منتظمة ، وهذه الدراسة
تنصب بصفة خاصة على فهمنا وإدراكنا لطبيعة التطور الاجتماعى وقوانينه
والدور الاجتماعى المتغير الذى يؤديه الفن فى المجتمع باعتباره صورة خاصة
من صور تمثل الإنسان وفهمه للعالم .

وعلى هذا فإن مجال الاستطيقا الماركسية إنما يتحدد بالنظر إلى أهدافها
التي أسرنا إليها ، وتناخص فى تمثل الإنسان الجبالي للعالم المحيط به .
وتتخصص دراساتها فى موضوعات ثلاث مترابطة وهى :

- ١ — دراسة العنصر الجبالي في الحقيقة الموضوعية .
- ٢ — دراسة طبيعة الجبال الذاتي (أى جمال الشعور) .
- ٣ — مبحث خاص بالفنون التى تدرس حقيقة الموضوعين السابقين وأبعادهما فى مظهرهما المدروس .

ومختلف الموقف الماركسى اللينينى عن الموقفين التالى والمادى الميتافيزيقيين فى أنه يؤكد بأن الأساس الموضوعى لإدراكنا لظواهر الجبال فى العالم المحيط بنا . هو النشاط الإخلاق والعمل المهادى للإنسان . وفى خضم هذا النشاط نجد الطبيعة الاجتماعية للإنسان ، وقواه الخلاقية - التى تستهدف تغيير الطبيعية والمجتمع - تنمو وتتطور فى انسجام شامل وفى حرية تامة .
وتتضمن الأحكام الجبالية عند الماركسين عدة مقولات جمالية أهمها :
الجميل والقيبح ، والتبيل والوضيع ، والتراجيدى والكوميدي ،
والبطولى والعادى المواتر (Vulgar) .

وتقابلنا هذه المقولات خلال إدراكنا الجبالي للعالم فى جميع مجالات الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية ، أى فى نشاط الإنسان الانبساطى والاجتماعى والسياسى والثقافى ، وفى نظراته للطبيعة ، وفى جميع نواحي حياتنا اليومية .

أما الوجه الذاتى لتمثل الجبال أى المشاهد الجبالية وأذواقنا وأفكارنا وتجاربنا ومثلنا وتقديرنا الجبالي ، فإن ألاستيقنا الماركسية تعتبرها مجرد انعكاسات صادرة عن العلاقات والعمليات الموضوعية الجمالية .

فنحن نشعر بالمتعة والحياة إزاء ظواهر الابداع الانسانى ، وتقدر صراع الإنسان من أجل نصرته الأهداف النبيلة التى تحقق حرية البشر

وسعادتهم ونعجب به ، كما نشعر بالاشمئزاز والتعزز تجاه ما هو قبيح ووضيع من الظروف التي تحيط بالانسان ، مثل أساليب الاضطهاد والقمع والظلم للطبقة العاملة .

وتعتبر الاستطيقا الماركسية الفنون والآداب الفنى ، جزءاً هاماً منها بل هي القسم الأكثر أهمية بها ، فهو مجال العمل الابداعى الذى يصدر يصدر وفقاً لقوانين الجبال والشعور الفنى والتأمل الفكرى . وإذن فالنظرية الماركسية ترى فى الفن صورة خاصة من صور فهم الانسان للعالم ، وهي تدرس المبادئ العامة لموقف الانسان الجبال إزاء الحقيقة الواقعية ، وهي علم أيديولوجى مثلاً فى ذلك مثل الفلسفة . فهي تدرس العلاقات القائمة بين الفنون والوجدان الجبال ، وبين الوجود الاجتماعى والحياة الانسانية على وجه العلوم . وتستخدم الاستطيقا الماركسية المنهج المادى لكى تكشف عن طبيعة هذه العلاقات . وتبحث بأسلوب علمى الأوجه المختلفة للفنون ، وطبيعتها ونشأتها الأولى وعملية الابداع الفنى ، وصلة الفنون بالمشور الأخرى للوجدان الاجتماعى ، ومواقف المدارس الفنية المختلفة ومدى ارتباطها بجمهير الشعب وبمخيماته الواقعية ، والقوانين التاريخية التى تحكم تطور الفنون ، ومميزات وخصائص الصور الفنية ، والعلاقة بين الشكل والمضمون فى الفن ، والمنهج الفنى والأساليب والطرز الفنية .

وقداسة هذه الموضوعات التى تتم فى إطار المبادئ الأساسية للواقعية الاشتراكية والدور الاجتماعى المتغير الذى تلعبه فى بناء المجتمع الشيوعى المقبل . ولهذا فإن المهمة الرئيسية للاستطيقا الماركسية الفنية هي التحليل العلمى العميق والتقييم الموضوعى للعمليات الجمالية فى عصرنا لتكون

أساساً لتربية مشاعر الأفراد وأذواقهم الجمالية المتطورة لكي تسهم في إعداد الفرد الشامل للرحلة الشيوعية .

وهكذا نرى إلى أي حد تربط النظرية الجمالية الماركسية بالمبادئ الأساسية للمادة التاريخية وبأبعاد فهمها للتطور الاجتماعي .

الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال

لقد أتضح لنا من خلال العرض التاريخي السابق لتطور مباحث فلسفة الجمال ، كيف أن جميع الجهود المعاصرة في هذا المجال تتجه نحو إقامة علم خاص بدراسة الظواهر الجمالية تمشياً مع النزعة العلمية المعاصرة التي تتجه تدريجياً إلى بنى النظرة الوضعية المخلصة من التأمل الفلسفي في تناولها لظواهر الـكون أو الإنسان .

ولكننا نلاحظ بوضوح تعثر معظم هذه المحاولات ، ولا سيما في مجال الدراسات الانسانية ، وبصفة خاصة في ميدان الدراسات الجمالية ، ولهذا فإن أي محاولة لإقامة علم تجريبي للجمال على نسق العلوم الطبيعية والكوكبية لن تبلغ أهدافها المرجاة ، إذا غفلت مباحث فلسفة الجمال ، ذلك أن ظاهرة الجمال إنما تستند أصلاً إلى الذوق ، وهو ذو طابع فردي يحث ، يقطع النظر عن السياق البيولوجي أو الاجتماعي أو الإقتصادي أو التاريخي العام ، فإن استناداً إلى هذه الاطارات محدمة أو متفرقة لن يصبح لنا أن نتحقق من رصد الأذواق والمواقف في اختلافاتها الفردية ذات التراء العريض والتي تشكل في الحقيقة الأساس الراسخ لأي تقدير جمالي ، وسيكون قصارى ما نصل إليه - إذا أغفلنا هذه الفرق - رمزاً رقمياً يعطينا صورة مبسرة

لكم الإعجابى الذى يعتبر - فى نظر التجريبيين - مؤشراً على القطاع الذهبى وهوايس - فى حقيقة الأمر - سوى تعميم يقوم على التجريد ، ويفعل سائر الخصائص والمميزات الجوهرية للظاهرة الجمالية ، غير أننا قد نستفيد عملياً من رصدنا لكم الإعجابى فى ميدان الدراسات الجمالية التطبيقية . كما سنرى فيما بعد

وربما أحتج البعض بأن موضوعية التقدير الجمالى إنما تستمد من الموضوع وليس من الذات ، ولو صح هذا الإدعاء ، فإن علم الجمال سيمتصع علماً طبيعياً وصفيّاً تقريبياً ، يرفض مبدأ التقييم لأى ظاهرة جمالية ، وسيكون معنى هذا أن الحكم الجمالى على موضوع معين سيكون واحداً بعينه عند جميع الأفراد ، منها أختلفت أذواقهم وبيئاتهم وأجنادهم وأزمانهم ، مثله فى ذلك مثل أى حكم فى مجال العلوم الطبيعية والرياضية - ولكن الواقع والتجربة والوجدان تشهد جميعاً على ضجاعة هذا المأخذ بل وأستحالته ، ذلك أن شخصين قد يختلفان اختلافاً جوهرياً فى الحكم على ظاهرة جمالية واحدة ، فيمتثل أحدهما بالجمال بينما يستمها الآخر بالقيح .

ولا يعنى هذا الموقف الذى يحترم الفروق الفردية للتذوقين - إلتفاء الجانب الموضوعى تماماً من عملية التقدير الجمالى ، وإلا أصبح هذا التقدير موقفاً سيكولوجياً محضاً ، وتحولت فلسفة الجمال إلى فرع لعلم النفس .

وسنرى بعد تحليلنا لعملية التقدير الجمالى كيف أن التريّة الجمالية تتدخل كعامل له أهمية لصقل الذوق ، فيظهر نوع من التفراب الإعجابى حول

مبات معينة ، في كل بيئة يعينها أو لدى شعب معين وفي زمان معين وفي ظل حضارة ذات طابع معين ، ولعل الطرز الفنية خير دليل على هذا الرأي الذي نسوقه ، والذي يؤكد أهمية التزية الجمالية ودورها الذي يقضي على التشتت الغير ملتبث والتباين الصارخ بين الأذواق والمواجد الفردية ، إلا في حالات ظهرو موجات وتيارات فنية جديدة ، تتحدى القديم وتحاول القضاء عليه جذريا ، وحينئذ يحدث التناقض والصدام الذي نعرفه بين أصحاب الجديد والتقليديين المحافظين ، الذين يمدون بالقضاء على النزعات والبدع الجديدة ، ولا تلبث الموجة الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الاستقرار والقبول ، وحينئذ تتقارب الأذواق ويتلاشى التشتت الصارخ وينتهي الصراع .

وعلى هذا فإن الترابط الواضح بين الظنرين الذاتية والموضوعية يصعد أحكامنا القيمة الجمالية ، إنا يقطع بطريقة حاسمة بعدم إمكان قيام علم الجمال يقطع الصلة تماما بينه وبين مباحث فلسفة الجمال ، وذلك كما هو الحال تماما يعلق بالصلة بين علم الأخلاق وفلسفة الأخلاق .

وأحتجاج البعض بأن تعثر علم الجمال التجريبي في مباحثه ، إنما يرجع في الحقيقة إلى عدم وجود علم للفن - إدماء ليس له سند واقعي أو منطقي . ذلك أن النقد الموجه إلى علم الجمال التجريبي هو بعينه النقد الذي يوجه إلى أي محاولة لتأسيس علم للفن ، وقاية ما يصل إليه هذا الاتجاه هو إبراز أهمية ودور تكنولوجيا الفن في تصميم وأنجاز الآثار الفنية ، ثم التزام أصحابه بأسلوب الحصر والوصف والتقرير والتسجيل لا غير ، وذلك كما حدث - في مجال الدراسات الأخلاقية - بالنسبة لعلم الواقع الأخلاقية . ولعلنا نلاحظ أيضا ، أنه حينما أخفق علم النفس الفسيولوجي وعلم النفس

السلوكي في تشخيص ورصد الحالات النسبة ذات التوتر الكيفي —
 كنتيجة لاستبعاد علماء النفس لمنهج الاستبطان ، وأستخدامهم لأسلوب
 القياس الكمي — أتجه الباحثون في هذا المجال إلى إستخدام الطريقتين
 التجريبية والاستبطانية في منهج البحث السيكولوجي . ولا سيما في
 مدارس التحليل النفسي . وكذلك لم يستطع علماء الاجتماع أن يستمروا
 في الإغراق في نزعتهم التجريبية متجاهلين البنية الداخلية للجماهير
 الإنسانية وقد تكشف هذا التراجع المتزن عن ظهور المنهج السوسيومترى
 عند مورينو وجرفتش وغيرهما . لقد أتضحت هذه قبل ذلك — عند أميل
 دوركيم رائد علم الاجتماع المعاصر ، حينما ألح على ضرورة أستناد علم
 الاجتماع إلى الفلسفة في كثير من قضاياها ولا سيما المتعلقة بها بعلم
 الاجتماع العرفي .

وهذه الشواهد جميعا تؤيد ما ذهبنا إليه من أستحالة قيام علم للجمال
 لا يستند إلى إطار فلسفي واضح المعالم .



وقد أختلفت مواقف الجمالين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال ؛
 ولكن هذه المواقف المتشعبة تنحصر في اتجاهين كبيرين :-

أولا - أتجاه نظري ميتافيزيقي . ويمثله كل من فكتور كوزان ولامنيه
 وجيريل نياي وإتين سورزيو وتولستوى ورسكن وكروتشي . وأصحاب
 هذه المدرسة على أختلاف منازعهم الفلسفية ، يستندون إلى أفكار تأملية
 مسبقة متعالية عن التجربة الحسية - في تفسيرهم للجمال الموضوعي ، هذا

الجمال الذي يثبت — حسب رأيهم — في وحدات الجمال بالمحسوس . أى أنهم يجعلون للجمال مصدراً يعلو على الواقع الحسى ويجاوزه .

فترى كروتشى (١) — من أتباع هذه المدرسة — يعتبر علم الجمال لغة مامة أو علماً للتعبير والدلالة ، ولكنه حينما يتكلم عن المرحلة الجمالية — وهى إحدى مراحل صعود الروح العالمية — نجده يصفها بأنها تمثل تجسد الروح فى الموجود المفرد . وهو يقابل باعتباره إدراكاً حديسياً متأثراً بالجزئى أو بالفرع يتجسد فى الصور الحسية — وبين الاستدلال المنطقى كعملية عقلية نعرف عن طريقها ما هو عام .

أما رسكن (٢) فهو يرى أن الشعور الجمالى غريزى فى الإنسان أى أنه سابق على التجربة ، ويعمد الفن عن غريزة التقليد ، وعن رغبة الفرد فى تجسيم شىء ما أو وصفه ؟ ولكن الأساس الموضوعى للفن هو الجمال الإلهى المبدأ فى الطبيعة . والذى يعد نقشاً يبدعه إله فى مخلوقاته . فالفن يكمل إنما ينقل عن جمال الطبيعة الإلهى ، ومن ثم فهو يدفع الإنسان إلى التسامى أخلاقياً ، ولهذا فالفن عند رسكن دوره المعال فى التربية الأخلاقية .

ويعتبر تولستوى (٣) الفن شرطاً جوهرياً للحياة الإنسانية ، ويعرفه بأنه نشاط إنسانى يستخدمه الأفراد فى نقل مشاعرهم من الواحد إلى الآخر ، ولهذا فإن الفن عامل هام من عوامل توحيد البشر ومساعدتهم فى

Benadetto Croce 1866 - 1952

(١)

John Ruskin 1819 - 1900

(٢)

Lev Nikolayevich Tolstoy 1828 - 1910

(٣)

تحقيق المثل العليا ، ومن ثم فيتمين أن يكون هذا الانتاج الفنى مقبولا
ومفهوما لديهم .

ونجد نيتشه (١) يتجه وجهة تشاؤمية رومانطيقية ويعتقى الوضعية
الشكية التي يرجع فيها كل شىء إلى حرية العقل ، ولهذا فهو يعيد البناء من
جديد لإظهار القيم التي نحتاج إليها في حياتنا . لكني ندرم هذه الحياة
وتقوى وتشتد ، والقيم الجمالية من أهم هذه القيم التي تسهم في هذا
النشاط الحيوى .

وأخير أنجد جورج سنطيانا (٢) يشير إلى أن « الجميل » هو فى حقيقة
أمره نوع من التقدير الموضوعى للذة أو السرور .

ثانياً - اتجاه تجريبي : أما الاتجاه التجريبي في دراسة الظاهرة الجمالية
(ونضيف إليه الاتجاهين الوضعي والعلمي) فيمثلُه فختر (٣) الذي يعد
رائدا لهذا الاتجاه في علم الجمال ، وهو يستخدم الاستقراء في الكشف عن
الجمال الموضوعى بادئا من الواقع المحسوس ، لكني يتوصل إلى تعيين
القطاع الذهني في وحدات الجمال المحسوس ، وفي سبيل ذلك قام فختر
بتحليل مئات من الأشكال والمساحات ووضع عدة جداول إحصائية
وبيانية ولكنه لم يحرز تقدما ملحوظا في هذا الاتجاه .

Friedrich Nietzsche 1844 - 1900

(١)

George Santayana 1883 - 1952

(٢)

Gustav Theodor Fechner 1801 - 1887

(٣)

وجاء أتباع من مدرسة فخنر ورابطوا بين علم الجمال والبيولوجيا اقتداء
بأميل دور كيم الذى ربط بين علم الاجتماع والبيولوجيا . ويقابلنا أيضا
تيار علم الجمال الفزيولوجى عند جرانت الن^(١) ، وعام الجمال النفسى عند
فونبث^(٢) ، والنظرة الجمالية الاجتماعية ذات الطابع الجدى عند هربوت
سبنسر^(٣) .

وقد حاول تين^(٤) تأسيس علم جمال تاريخى ، بتحديد الخصائص
الموضوعية الثابتة لظواهرات الجمال ، والكشف عن قوانينها . فأشار إلى أن
تحت عناصر ثلاث يعاثر بها الجمال وهى البيئة والزمان والجنس .
وقد أهتم تين بدراسة الفن على ضوء تاريخ الحضارة ، وتعد دراساته التى
أنجزها فى القرن التاسع عشر مدخلا لعلم الاجتماع الجمالى عند مدرسة دور
كيم وبذلك أصبحت الدراسات الجمالية فرعاً لعلم الاجتماع ، وقد أسهم
شارل لالو^(٥) الذى أشيرنا إليه - بمجهود كبير فى أرساء دعائم هذا العلم ،
وبذلك بمحاولة وضع نظرية تفسر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها خلال
التاريخ . وهذه المدرسة تدرس الفن من الوجهة الاجتماعية ، فتعرض لوظائفه

-
- | | |
|---------------------------------|-----|
| Grant Allen | (١) |
| Wundt | (٢) |
| Herbert Spencer | (٣) |
| Hippolyte Taine (1828 - 1893) | (٤) |

(٥) شارل لالو Charles Lalo يلاحظ أن شارل لالو قد غلبت عليه نزعة
التفسير الاجتماعى للجمال وكان قد تأثر بهيجل فى بادى الامر . ويبدو =

الاجتماعية والدور الذى يلعبه فى الحياة الاجتماعية عند الشعوب والجماعات المختلفة ، وأهتم بدراسة تاريخ الفن ونشأته . وخصائص الابداع الفنى وأسلوب التعبير الفنى ، فتنظر إلى هذه الخصائص باعتبارها مشتقة من المجتمع ، وأن الفن لا يمكن أن يقوم بمعزل عن المجتمع ، وكذلك فإن التذوق الجمالى للآثار الفنية لا يمكن - فى نظرهم - أن يكون أساسا للحكم الجمالى إذا كان فرديا بحتا لا صلة له بالمجتمع ذلك أنهم يرون أن المجتمع وحده هو مصدر القيمة الجمالية .



ويلاحظ على وجه العموم ، أن الدراسات الجمالية المتأخرة ، ولا سيما تلك التى صدرت منذ أوائل الربع الثانى للقرن العشرين إلى الآن - تتميز باستيعابها لمعظم الاتجاهات والتيارات السابقة . وقد حظى هذا العلم الجديد بمجهودات نخبة ممتازة من المؤلفين من مثال فالنتان فلدمان ، وهنرى فوسيللون مؤلف كتاب « حياة المصور » ، وريموند باييه صاحب كتاب « أستطيعا اللطف » ، ودنيس هويسمان مؤلف كتاب « علم الجمال » وجاريت وهربرت ريد وكولنجوود .

على أن إتيين سوريو ^(١) أستاذ علم الجمال بالسربون يعد من أعظم المفكرين الذين دفعوا بالدراسات الجمالية دفعة قوية ، وقد أكد سوريو

== أنه قد تخلى أخيرا عن هذين الاتجاهين . المثالى والاجتماعى . وغلبت عليه أجبر نزعة صوفية فى تفسيره للجمال .

Etienne Scuriau

الصلة الوثيقة بين الفن والفلسفة ، الأمر الذى أفضى به إلى أن يتوقع تحول علم الجمال فى المستقبل إلى نظرية فلسفية فى المعرفة ، فـ « ويرى أن الفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته أو الرسام إلى لوحته المبدعة . »

ومن أهم كتبه كتابى « الصلة بين الفنون الجميلة » و « مستقبل علم الجمال » .

علم الجمال التطبيقي

ويبدو أن الدراسات الجمالية قد فتحت الباب على مصراعيه لظهور دراسة خاصة تجمع المبادئ التطبيقية . وتتدخل إلى حد ما فى فروع الفنون العملية ، وقد كان التقسيم المتبع للفنون إلى : فنون جميلة وفنون عملية يقضى بالفرقة الحاسمة بين هاتين الطائفتين من الفنون ، باعتبار أن الطائفة الأولى غير موجهة إلى المنفعة العملية ، أما الطائفة الثانية فهى تستهدف بالضرورة تحقيق منافع عملية تطبيقية .

ولكن الواقع أن معظم الفنون العملية أو التطبيقية قد أجهت إلى التجويد الفنى ، ويبدل منتجوها جهداً كبيراً لكي تبرز أعمالهم الفنية وقد عثرت مسحة جمالية بالقدر الذى تسمح به المواصفات العملية الفنية .

وعلى هذا فأننا نستطيع القول بأن لإداء الفنى فى مجال الفنون التطبيقية هو الذى يحدد صاتها بالفن الجميل ومقولاته الجمالية ، فعلى الرغم من أننا نتمسك فى مؤلفنا هذا باستبعاد النظرة النفعية من مجال الفنون الجميلة ، إلا أننا مع هذا - لا نقيم حداً فاصلاً بين ما هو فن خالص وما هو

فن نقى ، ذلك أن ثمة تداخلاً بين هاتين الطائفتين من الفن ، ولهذا ونحن نكتفى بالكشف عن مدى جمالية الأسلوب أو طريقة الأداء الفني في فنون الطائفة الثانية العمالية .

ونخرج من هذا إلى ضرورة التسليم بداسيس علم جمال تطبيقي ، وقد تكون هذه أول إشارة إلى هذه الدراسة الجديدة في مؤلفات علم الجمال .

وسنحاول - في أبحاث نالية - أن نحدد بالتفصيل منهج البحث في هذا العلم ، ومبادئه ومقولاته . ونكتفى بالتعريف به في إيجاز على هذه الصفحات المحددة ، فتذكر أنه ينصب على دراسة أسلوب الأداء الفني في الفنون التطبيقية العملية . والذي يتخذ طابعاً أرسمة جمالية يمكن رصدها عن طريق الجمالية للمتذوقين الذين يعاينونها .

وربما جاز لنا أن نستخدم منهج الاستقراء في الكشف عن اتجاهات الدوق العام بالنسبة لإنتاج فني تطبيقي معين ، ونمت بحث طريف يجرى الآن في قسم الدراسات العليا بجامعة الإسكندرية ، ينصب على دراسة الكم الإيجازي لأذواق مستهلكي الأقمشة ، ذلك بالتعرف على الألوان والمخطوط والرسوم التي يفضلها المستهلكون حسب بيئاتهم وأوساطهم ، ثم العمل على اخضاع معدل الإنتاج لمعدلات الاستهلاك التي يكشف عنها البحث .

ويستخدم الباحث في هذا الموضوع أسلوب البحث الميداني ، ولا سيما الاستبيان والرسوم البيانية والابضاحية والأساليب الاحصائية المعروفة .

ويمكن القيام بمثل هذه الابحاث في مجال الصناعات الأخرى مثل

صناعة السيارات والأزياء وتغليف السلع والعمود وغيرها ، بحيث يمكن القول بإمكان قيام علم جمال للصناعة على نسق علم النفس الصناعي وعلم الاجتماع الصناعي ويعتبر هذا العلم من فروع علم الجمال التطبيقى .

وقد طبقت المقاييس الجمالية بالفعل فى مجال الفن المعماري - وسنورد فى هذا الكتاب تجربة فريدة تتعلق بهذا الموضوع - ويمكن أيضا تطبيقها فى فن الحدائق وتخطيط المدن وتجميل المساكن من الداخل (الديكور) وكذلك فى فن الأثاث وغيرها من الفنون التطبيقية التى يغلب عليها طابع الأداء الفنى الجمالى .



ونحن نأمل أن تتسع المكتبة العربية لاستقبال مؤلفات جديدة فى هذه الموضوعات فهى - على ضخامة إنتاجها المعاصر - لم تحظ إلا بالنزر اليسير من هذه الدراسات البكر ، مع كثرة ما ينتجه الفنانون العرب من روائع فى مختلف الفنون ، الأمر الذى يتطلب مزيدا من الجهد الخلاق لتحديد معالم الأطوار المذهبة لفلسفة فى الذوق والابداع الفنى ، لتتبع لنا لقاء نظرة تكاملية على الفن العربى المعاصر فى مختلف أوجه نشاطه .

الفصل الثاني

معنى التقدير الجمالي

تكلمنا في المقدمة التاريخية عن نشأة الدراسات الجمالية ، وعرفنا أن تمت علما مستقلا للدراسات الجمالية ظهر واستقرت مناهجه في العصر الحديث ونريد الآن أن نبحث في حقيقة الظاهرة الجمالية ، وما يرتبط بها من أحكام ونحن نعرف أن الحكم الجمالي هو حكم قيمتي مناهج عملية التقييم للآثار الفنية بقصد الكشف عما تنطوي عليه من مسحة جمالية . ولهذا الغرض يضعين علينا أن نفهم أولا المراد من لفظ « القيمة » . ولما كانت هناك قيمتان أخريان هما الحق والخير ، فإنه يُعَيَّن أن تدرس القيمة الجمالية في علاقتها مع هاتين القيمتين الحق والخير .

لنبدأ أولا بتفسير معنى التقدير الجمالي لكي يسهل علينا فهم حقيقة الحكم الجمالي . ثم نتناول علاقة الحق والخير بالجمال في موضع آخر .

معنى التقدير الجمالي :

حينما بدأ الإنسان حياته على سطح هذه الأرض ، كان يصارع الطبيعة فيتغلب عليها تارة وتتغلب هي عليه أطواراً أخرى ، وكان يتجه أيضاً بفرائزه وبغفله إلى مطلب أساسي وهو إشباع حاجاته الضرورية ولا سيما المأكل والمشرب ، فالغذاء ضروري لحفظ حياته لبقاء نسله . وكان هذا الإنسان الأول يعيش على حرفة الجمع والإلتقاط إذ كانت الطبيعة تلقي إليه طواعيه بأكلها ، وكان عليه هو أن يلتقط ثمارها دون أن يتدخل بأي مجهود

بشرى لتكثيف هذا الانتاج وتحويله كينافاً أو كفاً أو زمناً أو كما نهمد في
أساليب الإنتاج الزراعى المعروفة . وكان مطلبه الثانى هو حماية نفسه
وتدبير المسكن والملبس وما إلى ذلك .

وعلى هذا فلم تكن لدوى الإنسان الأول حاجة أو ميل طبيعى يدفعه
إلى تناول مظاهر الطبيعة بالتفسير والتحليل . منذ كانت غايته الأولى الانتفاع
العملى من هذه الظواهر فحسب... وحينما وصل الإنسان إلى مرحلة تالية
بعد اشباع حاجاته الفردية ، شعر بحاجة ملحة إلى التفسير ، ذلك لأن هذا
التفسير ضرورى جداً لإستكمال شروط التكيف مع البيئة . والإنسان
الأو كان يحاول صياغة نظام معين يكون كصورة عقلية لديه تنطبع في
تصوره عن الكون ومظاهر الطبيعة ، وليس معنى هذا أن النظام الذى
تصوره الإنسان الأول كان يطابق الظواهر الخارجية مطابقة تامة ، ولكنه
كان - على أية حال - صورة صلحت لأن يتصرف الإنسان ويسلك بحسبها
وقد خضعت هذه الصورة للتعديل والتغير تدريجياً حسب تجارب الإنسان
التي أضافت بدورها حصيلة جديدة من الصور وعملت على تصحيح الأخطاء
بالتدريج . هذا الاتجاه إلى التفسير وإلى تكوين نظام عقلى للظواهر -
يكون أساساً للسلوك الإنسانى - هو الذى مهد لظهور العلم وما يشبه العلم
وسيمضى تفسير الظواهر الطبيعية قدماً ويتبلور بالتدريج إلى أن تظهر العلوم
الطبيعية وكذلك فإن أنجاه الإنسان إلى ذاته ليفسر وقائع الشعور ، هذا
الاتجاه سيكون من نتائجه أن تظهر علوم الإنسان كالأخلاق والفن والاجتماع
والاقتصاد وعلم النفس وغير ذلك .

وإذا كان التفسير الطبيعى للظواهر قد بدأ فى وقت مبكر قبل التفسير

الفني فإن ذلك، لم يكن راجعاً إلى تأخر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التفسير، بل قد تكون المرحلتان متعاضدتين زمنياً، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى، فقد تشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أي غاية نفعية مادية، وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من هذا «الشعور الخالص» الذي لا يرتبط بأي غاية نفعية.

ثم أننا يجب أن نفرق بين الشعور بالجمال في الطبيعة، والاستمتاع به، والتعبير عنه. فهذه ثلاث مراحل نفسية متميزة وقد تكون مترابطة متداخلة (الشعور والاستمتاع والتعبير).

فحينما نرى مسقط ماء مرتفع ينحدر منه الماء بشدة وعنف فيتأثر الرذاذ في جميع الاتجاهات مختلطاً بأشعة الشمس، فتصدر عنه حينئذ ألوان طيف متناصرة ويحتضن كل هذا إطار أخضر جميل من عابات أشجار باسقة وأرض سندسية كساها العشب وأنتثر فوق أديمها قطعان الماشية وتخللها زهور جميلة الألوان، حينئذ يقع بصرك على هذا المنظر فأنك تشعر حقاً بأنه منظر جميل^(١) وللشعور بالجمال في هذه اللحظة أسباب عديدة ستكون موضوع دراستنا في فصول مقبلة. والذي يهمنا في هذا الموضوع هو التمييز بين هذا الشعور الأولي بالجمال والحكم بأن قمة ظاهرة جميلة: التمييز بين هذا كله وبين الاستمتاع بالظاهرة الجمالية.

(١) ولو أن الكثيرين من فلاسفة الجبال يقصرون الأحكام الجمالية على الأعمال الفنية ويستبعدون مظاهر الجبال في الطبيعة. وبعضهم يعتبرها سجلاً ثانوياً (راجع ول ديواننت مباحث الفلسفة ج ١ ص ٢١٢).

الاستمتاع بالجمال والتعلق به أمر آخر يأتي في مرحلة زمنية تالية بعد تقدير الجمال ، وهذا التمييز بين الشعور والاستمتاع ليس تمييزا سيكولوجيا بل هو تمييز منطقي ، ولهذا فإننا حينما نتكلم عن تنالي الشعور والاستمتاع زمانيا فإننا نترجم التنالي للمنطقي بأسلوب زمني ، وقد نتجاوز فيه حقيقة المشكلة ، ذلك لأنه من الناحية السيكلوجية تترابط أو تتحد لحظة الشعور بالجمال مع لحظات الاستمتاع به . فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك مائل أمام عمل أو أثر جميل ، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذي يتحد كما عرفنا مع الاستمتاع ولا تكاد تستعين سيكولوجيا أى تمييز أو فاصل جمالي بين الشعور بالجمال والاستمتاع به في مثل هذه الحالة . فأنت إذ تستشعر بالجمال تستمتع به في نفس الوقت ؛ ولكن لحظات الاستمتاع قد تطول أو تسمر طوال العمر إذا ما كنت تشهد الأثر الجميل باستمرار ، لهذا فان لحظات الاستمتاع قد تكون مستمرة ومتجددة وباعثة على النشوة . أما تقديرك للجمال فانه ربما يكون قد ثبت بعد عدة مشاهدات أولية على أنه يحدث في بعض الحالات أنك كلما زرت أو شاهدت أثرا فنيا مرة بعد الأخرى فانك تحس في زيارة جديدة له أن معالم جديدة تتفتح أمامك فتثير في نفسك مشاعر جديدة ، ويكون الأثر بذلك قد تربط مع نفسك وبداخل في أعماقها وأثر فيها ؛ فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثر والتأثير ، وهو ما يعرف بالاستفراق أو بالاندماج أو بالتوجد أى النفاذ داخل الأثر الفني ومعايشته في صميم حياته النابضة ، وربما أنتهى الأمر إلى نوع من التقمص الوجداني وهي حالة تنجسد فيها العبورة الفنية في ذات المتذوق وتسيطر عليه ، وهذه هي الغاية

القبوئى للتربية الفنية : وبعد الشعور بالآثر الفنى والاستمتاع به نجد مرحلة ثالثة وهى مرحلة التعبير عن الشعور الجمالى وعن الاستمتاع به وقد تم هذه المرحلة عن طريق الغناء ويقال بالفعل إن أول وسائل التعبير الفنى عن الشعور بالجمال هو الغناء . وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو بالرقص أو الموسيقى ، كدق الطبول والنفخ فى النفير وقد يكون أيضا بالكتابة نثراً أو شعراً .

وإذا أتقلنا إلى الفنان ، فإن الذى ينتج أثرأ فنياً ، كأن يرسم صورة بدائية على الحجر أو يشكل من الطين نماذج فنية من جرار وحيوانات وأشخاص وما شابه ذلك ، هذا الفنان يعود فيلقى بظفره على ما أنتجه من أثر فنى محاولاً أن يجد علاقة أو رابطة بين هذا الأثر وبين أعمال الفنى أى بينه وبين أعمال غيره من الفنانين فهو إذن - وبعد أنتائه من عملية الخلق أو الميلاد الفنى - يحاول تقييم إنتاجه الفنى بالنسبة للبيئة التى يعيش فيها سواء - كانت بيئة طبيعية أم انسانية أم فنية خاصة - ونجد أن الفنان فى هذه اللحظة المقارنة التى يقف فيها مستوحياً ما أنتجه من أثر ، يجد به الشعور بجمال أثره الفنى مهما كان حكم الآخرين عليه ، لأن هذا الأثر الذى أبدعه يعكس أنعكاساً لمزاجه النفسى والشخصى وتعبيراً حياً عن زمانه النفسى .

ونترك الفنان لتجه إلى الشخص المستمتع بالآثر الفنى ، فإذا كان الفنان يرى دائماً - وبعد لحظات المقارنة - أن آثاره التى أنتجها تبلغ مبلغ الجمال ، فإن المستمتع أو المتذوق لهذه الآثار قد تكون له نظرة أخرى - إذا ما توجه الأثر الفنى بعين مقارنة فاحصة - فإذا ما تحقق من جمال الأثر

الفنى فإنه يشعر بنوع من اللذة ، وهذه ليست لذة حسية بل هى لذة معنوية وهذه اللذة أو النبطة التى تعقب التقدير الجمالى أو خال الشعور بالجمال ، هى ضرب من المكافأة المعنوية العلى التقدير الجمالى - أو بمعنى آخر على قدرة المتذوق التى مكنته من أن يتغذى إلى باطن الأثر الذى وأن يدرك نواحي الجمال فيه . وإذن فالحكم بأن هذا الأثر وأذاك جبل بمحبته مادة شعور باللذة وهذا الشعور وهذه النشوة هى بمثابة الجزاء أو المكافأة - كما ذكرنا - على نجاحنا فى عبأغوار الأثر الفنى والكشف على مدى ثرائه ، وهى بلا شك السمة الظاهرة للحظات الاستمتاع أو التذوق الفنى .

فإذا أتيح لشخص ما أن يمارس عدة تجارب للتذوق الجمالى بجزرار المشاهدة لأثار الفنانين وأنتاجهم ، وكذلك لمظاهر الجمال فى الطبيعة ، فهل لنا أن نتساءل عما إذا كان فى أستيعابه هذا الشخص أن يتفهم حقيقة الجمال ويدرك ماهيته بعد أستحواذه على حصيلة كبيرة من التجارب الجمالية الواقع أن تكرار ممارسة التذوق أمر له أهمية كبيرى فى مجال التربية الجمالية ولكن تربية ملكة الذوق قد لا تؤدى بنا وحدها إلى التعرف على طبيعة الجمال وبماهيته ، إذ أن هذا يتطلب ثقافة فنية جمالية واسعة .

وقد حاول الفلاسفة الوصول إلى هذا الهدف عن طريق وضع تعريفات للظاهرة الجمالية ، ظن البعض أنها تعريفات جامعة مانعة على طريقة المنطقيين ولكننا نجد أنفسنا هنا فى مجال البحث الجمالى أمام ظاهرة تستعصى على التعريف ما دمنا فى مجال الوجدان والشعور ، لا فى مجال العقل والقضايا المنطقية .

وحق إذا سلمنا مع المدرسية الحسية بأن الجمال ظاهرة محسوسة فحسب

وأن الإحساس بالجمال عملية حسية بحتة وفردية لا تتجاوز رصد السمات الحسية الخارجية للآثار الجميلة ، فلا تكون لها أدنى صلة أو ارتباط بالمشاعر والوجدانات الداخلية العميقة ، فأننا لن نستطيع مع هذا أن نعرف الجمال تعريفاً تاماً ، لا اختلاف مواءتنا الحسنة ونشتتها وتباين أحاساتنا « فبعضنا قد يشعر بالهمسات الخفيفة الرقيقة الهادئة ، والبعض الآخر قد لا يسمعا ، وكذلك قد يبصر بعضنا الاختلاف أو التمايز الواضح بين الألوان والبعض الآخر قد لا يسترعى نظره هذا الاختلاف . . الخ »

ثم لنفرض جدلاً أننا قد عرفنا الجمال تعريفاً كاملاً من الناحية المنطقية فهل نستطيع أن نعرف من خلال هذا التعريف حقيقة الجمال وماهيته بحيث يمكن لنا أن نلصق - بواسطته - مُسَمَّحة الجمال المألوفة بالآخر - لتفنى مباشرة حينما تقع عليه حواسنا ؟ والواقع أي تعريف مهما كان تاماً فإنه لن يعلم أي فرد حقيقة الجمال وماهيته ، وذلك أن الجمال في حقيقة أمره يتصلق بالموضوع وبالشخص أي هو علاقة ورابطة بين موضوع معين وشخص معين ، فهو ليس حقيقة موضوعية تخضع للاستيعاب المنطقي أو الرياضي . فإذا أنت تناولت معادلة رياضية وما تجتهدا ووصلت بصدها إلى الحل المجهول فهل ترى أن ثمة رابطة أو علاقة سيكولوجية من أي نوع تنشأ بينك وبين هذه النتيجة الرياضية أي حل المعادلة . وبمعنى آخر هل الحل الذي وصلت إليه في هذه المعادلة يخبرك عن الحل الصحيح الذي وصل إليه زميل لك بصدد هذه المعادلة ؟ وهل إذا أضقت أنت رمزاً يشير إلى حالتك السيكلولوجية أثناء حلك لهذه المعادلة ، فهل تختلف نتيجتها عن النتيجة التي يتوصل إليها زميلك الآخر والذي يختلف الرمز (ص) للمعنى عن حالته

السيكولوجية عن الرمز (ص) المعبر عن حالته ؟ الواقع أن النتيجة ستكون واحدة في الحالتين .

وهذا يعني أن المعام - السيكولوجي (ص) في الحالة الأولى ، (ص) في الحالة الثانية لم يكن لها أى تأثير في حل المعادلة . وهذا هو الوضع فيما يختص بالأحكام المنطقية والرياضية ، بحيث لا يمكن أبداً أن يكون للعامل السيكولوجي أى أثر في الوصول إلى النتائج أو الأحكام الرياضية ، فيما يختص بالظواهر الجمالية ، فإن الوضع يتغير تماماً ، فلست هنا بصدد حقيقة رياضية أو منطقية بل نحن في مواجهة ظاهرة ترتبط أشد الارتباط بالشعور أى بحالات النفس كالفرح والحزن والألم . وإذن فثمة شعور بالجمال وثمة حكم يستند إلى شعور الفرد أو إحساسه بهذا الجمال سواء كان الحكم تحليلياً أو تركيبياً .

وكما يختلف الحكم الجمالي عن الأحكام الطبيعية والرياضية ، فهو كذلك قد يختلف عن الأحكام الأخلاقية ، ولا سيما عند أتباع المدرسة العقلية ، فحينما تصدر هذه الأحكام عن مستويات أخلاقية معينة ، نجد أنه يتعذر إصدار حكم مطلق من الناحية الجمالية بحيث تشمل جميع الأفراد ، ولو أن المدرسة الاجتماعية جعلت من المجتمع مستوى تصدر عنه الأحكام الجمالية بحيث أصبح قياس الظواهر الجمالية منوطاً باستحسان المجتمع أو تقييده لها . و يبدو أن تعدد الأحكام الجمالية إنما يرجع إلى الاختلافات العديدة بين أذواق الناس وإلى تنوع اهتمامهم لتعادل إذن أن تفسر بعض الشيء (١) .

(١) ستعرض لهذا الموضوع بالتفصيل في فصل قادم .

موقف المدرسة الاجتماعية إن هذا الحل الذي يسوقه الاجتماعيون يتضمن محارلة تعسفية لإلغاء الفروق الفردية واعتبار الذوق حميلة للجمع وليس للأفراد ، وقد انسأقت المدرسة الاجتماعية في هذا التيار المعارض للزعة الفردية مع التيار الوضعي الذي ابتدعه « أوجست كوت » في غضون القرن التاسع عشر . وقد حسب هؤلاء المعارضون للزعة الفردية أنهم بهذا يحترمون الأسلوب العلمي التجريبي ، ولكن الحقيقة — كما ستري — أن موقفهم هذا ينطوي على تنكّر ومجافاة للروح العلمية الحقّة . وقد قطع الوضعيون وأتباع المدرسة الاجتماعية والتجريبيون على وجه العموم شوطاً بعيداً في تعرية الأحكام الجمالية من سماتها الفردية ، فاجهدوا أنفسهم في تقنين المقاييس المادية للظواهر الجمالية — كما يتيسر إخضاع هذه الظواهر لما تخضع له بالفعل ظواهر الطبيعة من مقاييس مادية . فمثلاً يرجع بعضهم جمال الصورة أو الرسم أو النّمال إلى مقاييس مادية ، مثل درجات التلوين وأنواعه المختلفة والظلال والانعكاسات الضوئية والخطوط وطريقة ترتيب وموازنة مفردات الصورة أو الرسم ، وطريقة شغل الفراغات بوحدة الرسم ، وأيضاً مثل الزوايا التي يؤثر الفنان أن يضع رسمه من ناحيتها... الخ.

وعلى العموم فانه فيما يتعلق بهذا الموقف نجد أن هؤلاء الموضوعيين التجريبيين يضعون في المقام الأول تأليف الألوان وإنسجامها وتعبيرها عن ما هو مشاهد في الطبيعة مباشرة . وما تجلّد الإشارة إليه أن غريها من هؤلاء ، أو ممن تأثروا بهم ممن يرون بإمكان إصدار أحكام جمالية على غير أعمال الفن ، أي على مشاهد الطبيعة والكائنات الحية ، يتصدون لإصدار أحكام جمالية على الأجناس الإنسانية والحيوانية . فنراهم يخضعون الجسم الحي

للمقاييس مترتبة للطول والعرض والحصر والصدر والوزن ولأجزاء الجسم الأخرى . أى أنهم يكتفون بقياس المظاهر الخارجية للجسم الإنسانى فقط، ثم يستخرجون متوسطات هذه المقاييس ويرصدون هذه المتوسطات النهائية لكن نصبح مقاييس نهائية للجمال الحى

ولعلنا نلاحظ بهذا الصدد أن هؤلاء جميعا غفلوا عن أن الانسان كائن حى مركب من نفس وجسم ، وأن هذه المقاييس التى تجهّدون أنفسهم فى حوضها وتطبيقاتها - مما بلغت درجة عالية من الدقة - فإنها لن تنطبق إلا على الجسم وحده ولن تقيس سوى مظاهره البادية أمامنا ، وهى بهذا لن تنفذ إلى النفس وإلى لونها الخاص ، ذلك اللون بحسب به الفنان ويستمد منه روحه ، فيما أبدعه من آثار فنية ، وكذلك بحسب به المتذوق المذا الأثر فيتجاوب معه بتقسيما سواء كان هذا التجاوب راجعا إلى الصورة نفسها كموضوع أو إلى ما تشبه الصورة فى نفس المتذوق من ذكريات تتعاقب به ، فتدخل كعامل مؤثر فى تكوين الحكم الجبالى ، ولم أنه لا نعتة عاملا حالما ، نقبا رغم أن قسطا كبيرا من الروعة والتقدير والإعجاب بالأثر الفنى قد يرجع إلى وقائع وذكريات فى حياة المشاهد المتذوق ، تشبهها الصورة الماثلة أمامه كما سبق أن ذكرنا . ولنضرب لذلك مثلا خالدا ، فإنه يقال إن المشاهد للجو كندا وهو فى حار المرح والسعادة يحس بأن الصورة تبسم له وأنها سعيدة هائشة ، فإذا رجع يوما آخر لمشاهدها وكان على عكس حالة الأول ، حزينا متألما فإنه يرى نفس الصورة وهى فى حال الابتئاس والحزن . والواقع أن التقدير الجبالى القائم على تداعى المعانى والذكريات وحدها لا يكون تقديرا من النوع الأول ، إذ أن التقدير الجبالى الذى يقترب من الحدس

الخالق للفنان ، إنما يتجرد صاحبه من تداعى هذه المعانى ، وانتيال
 ذكرياته الخاصة بحياته هو . وسنرى — بعدد الموسيقى وتذوقها —
 كيف أن التذوق الحقيقى للموسيقى يكاد يخلو من تداعى الذكريات .
 فعند سماعنا للحن موسيقى ما ، لا نلبث أن تستهويننا — عند البداية —
 ذكرياتنا الخاصة ، ونترعان ما ننساق إلى الحكم بالجمال على هذا اللحن ،
 لما يشيره من لواعج النفس ، وشجوثها . ولما يتطوى عليه من جمـل
 موسيقية تنسجم مع لونا النفسى . ومع هذا فإن التقدير الجمالى للحن ،
 هو الذى ينصب مباشرة على اللحن الموسيقى ويرصد انسجامه الذاتى
 ويبتأس من موضوعه ، سواء كان قصيداً سيمفونياً أو موسيقى وصفية أو
 رواية يعبر عنها المؤلف بالموسيقى (كما هو الحال فى الأوبرا ، إذ هى
 موضوع متكامل من حيث التأليف الموسيقى) وإذن فالعامل
 النفسى وهو عامل داخلى لا يخضع للمقاييس الكمية كما يقول برجسون ،
 هذا العامل الداخلى هو أساس الحكم الجمالى لأن ثمة رابطة وثيقة
 بين الفنان والأثر الذى أنتجه ، بها فى ذلك اللحظة النفسية للفنان ولله شاهد
 المتذوق لهذا الأثر . وعلى هذا فمحاولات المدرسة التجريبية والاجتماعية
 وكذلك مدرسة علم النفس التجريبى لم يكتب لها النجاح لأنها تجاهلت
 جميعاً العنصر الفردى الذى لن يقوم بدونه أى حكم جمالى رشيد .
 وإذا كان بعض من تصدرت الدراسات الفنية قد ينجحون فى وضع
 مقاييس عامة لبعض الظواهر الفنية . — وهذا ما يسمى بالموقف
 الأكاديمى فى الفن — فانه سرعان ما تلوح ثورة أو ثورات فى
 الاتفاق تعصف بأسس هذا الموقف الأكاديمى الذى يظل أصحابه يتشبثون

به إلى أن يجبرهم الثورة الفنية على قبول مواصفاتها وحسين ذلك تشكل هذه المواصفات الثورية موقفاً أكاديمياً جديداً في الفن ، ولا يلبث هذا الموقف الأكاديمي الجديد أن يواجه بثورة فنية جديدة فيجبر على قبول مفاهيمها ويتعدل وهكذا . . . ويلاحظ - كما يقول برجسون - أن هؤلاء الذين يخضعون للظواهر الفنية والحيوية للمقاييس العامة ، قد أخفقوا في إدراك الذبابات الحية للعمل الفني في وحدته وإتسافه وجيويته الدافقة ، لأن كل موضوع فني يحتفظ بلون خاص وصيغة مميزة ووطابع فريد ، وإذا كان عملاً فنياً خالصاً وحيّاً . وتقدير هذه الحيوية إنما يرجع إلى مدى ارتباط هذا العمل وتداخله مع العامل النفسي الفردي .

الحق والجمال :

وإذا كان صدق التعبير هو السمة الظاهرة في العمل الفني ، وهي التي تسمح بأن نتعنه بالجمال ، فإن الشيء مخلو من الجواهر إذا خلا من الصدق ، وليس معنى هذا أن الصدق في ميدان الفن مطابق للصواب في ميدان البحث عما هو حق . إذ الصدق في ميدان التعبير التعبير الفني يتعلق بالوجدان وليس بالعقل ، ومعنى ذلك أن صدق الأشياء الجميلة هو في تعبيرها القوي المخلص عن المشاعر الجميلة . فليس الجمال هو الحق المنطقي أو الفلسفي أو العلمي ، ولكنه الحقيقة متظور إليها من ناحية الوجدان والشعور ،

الخير والجمال : (١)

وليس الجمال خيراً أو منفعة ، ولو أن أفلاطون كما بينا يطابق بين الجمال بالذات والخير بالذات ، فقد تتعارض الظاهرة الجمالية مع الخير الذي تعارف عليه الناس ، كما نجد ذلك عند أتباع مدرسة الفن للفن ، ومن ثمت فلا يمكن وصف الأثر الفني بالقبح إذا ما تعارض مع مفهوم الخير .

والخلاصة : أن اختلاف الأفراد في مجال التذوق الفني يجعل من الصعب تعريف الجمال ، ومع هذا فإنه يلوح أن بين الأشياء الجميلة طابعا مشتركا وصفة خاصة تجعلها جميلة ، ويرجع اختلاف أذواق الناس إلى جملة أسباب سنتناولها بالدراسة في المصطلح القادمة ، غير أنه يجدر بنا أن نشير إجمالاً إلى بعض هذه الأسباب ونحن بصدد الكلام عن معنى التقدير الجمالي . فقد يكون الاختلاف راجعاً إلى التربية أو البيئة بمعناها الواسع ، أو إلى تأثير ماضى كل منا في الحكم على جمال الأشياء ، حينما تتدخل ذكرياتنا في عملية التقدير الجمالي . وقد يرجع اختلاف الأحكام الجمالية إلى أن الناس يخلطون دائماً بين الجمال وصفات أخرى ، فهم يظنون أن الشيء الجميل يجب أن يكون نافعا ومفيداً ، والواقع أن الجمال لا يقترن بالمنفعة مطلقاً ، إنما يضاف أن يكون الشيء الجميل نافعا ، ولكن تحقيقه بالمنفعة ما ، لا مدخل له في نفعه بالجمال .

(١) سنتناول هذا الموضوع بالدراسة المستفيضة في فصل قادم من

الكتاب .

وكذلك يجب التمييز بين صفة الجبال في الشيء وصفة الإمتناع أو الملاءمة فيه ، كما أنه يتعين ألا نخلط بين الجبال والجاذبية الجنسية ، فكثيراً ما نحكم على المرأة بالجمال لأنها تمتلئ أنوثة وجاذبية وجنسية فيقع التقدير الجمالي تحت وطأة الشعور الجنسي ، ولو أن فرويد - كما سترى - سيقول بهذا التفسير .

وأخيراً فإنا قد نحكم على الشيء بالجمال لأنه جديد أو غريب لم نعهده من قبل ، إذ أن الألفة قد تنقص من تقديرنا لجمال الأشياء . والأمر الذي لا مراء فيه هو أنه رغم أننا نوجه النظر إلى الاحتراس من الخلط بين صفة الجبال في الشيء والصفات الأخرى المتعلقة به ، إلا أننا كثيراً ما نهجر عن فصل هذه الصفات فتدخل في تقديرنا لجمال الشيء . ويكون ذلك داعياً إلى التشتت الكبير في اختلاف أذواق الناس . وكلما استطاع المتذوق استبعاد أكبر عدد من الصفات التي تتداخل مع صفة الجبال في الشيء الجميل كلما ازداد اقترابه من إدراك الطابع الجمالي في الشيء الجميل .

على أن تذوق الجمال في حقيقة أمره عملية نفسية وجذائية ، ولكنها مرتبطة أشد الارتباط بالموضوع القادر على أن يثبينا هذا التوجد ، فالتقييم الجمالي إذن إن هو إلا تعبير عن علاقة بيننا وبين الأشياء التي تستجود على مشاعرنا بما ركب فيها من سمات جمالية تجرنا إلى إصدار حكمنا عليها بالجمال فالجهد الجمالي ليس سوى إدراك المرء لحالات نفسه مجسمة في أشياء محسوسة . وكل إدراك للجمال إنما هو تعبير عن هذا الإحساس^(١) أي

(١) - فلسفة الجمال - تأليف جاريت - الفصل السادس (الجمال والتعبير)

عن دلالة الصورة على الإحساس، فيصبح للصورة الجمالية محتوى ومضمونا يشارك المتذوق في تكوينه من ناحية الانفعال العاطفي. المصاحب للإحساس بالجمال ، وأيضا من ناحية التحامة وتجاوبه مع ما أضفاه الفنان المبدع للصورة من ثراء واللوان عليها ، وما يخلعه عليها كذلك من إيديولوجيته أي من أفكاره وآرائه وتقاليده عصره ونظمه السياسية والاجتماعية ، وكذلك ما يمنحه للأثر الفني من تكنية بارعة أو صمة أو تقايد خاص بمدرسة فنية معينة .

الفصل الثالث

حقيقة التجربة الجمالية

أقد انضح لنا مما سبق كيف أن العملية الجمالية التي تسبق الحكم
الجمالي عملية معقدة ، إذ يشترك فيها أكثر من طرف واحد ، وتتداخل فيها
عوامل مختلفة .

وليس هناك من شك في أنها « تجربة » من حيث أنها ليست تجريداً لمعنى
مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم
على التأمل العقلي الخالص ، بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية
ومشاركة إيجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة .

وإذا أردنا أن نفهم حقيقة هذه التجربة فإنه يتعين علينا أن نتناول
بالتحليل مضمون المنوع العام أو الشعور العام ، فتسائل أولاً عما يعنيه
الرجل العادي حينما يصف شيئاً ما بالجمال ؟

إذا حللنا الحكم الجمالي لهذا الشخص ، فسوف لا نرى فيه تمييزاً بين ما
هو جميل وما هو نافع ، وكذلك بين ما هو جميل وما هو لذيذ أو مريح أو
لطيف أو نبيل أو خير . وكل هذه المعاني يرتبط كلها أو بعضها بـ « م »
الجمال عند الرجل العادي ، بحيث يتعذر أن نجد معنى الجمال لديه مفرداً منها .
بل أن الكثير من هذه المعاني يتداخل بالفعل في الأحكام الجمالية للمثقفين
أو لذوي الأذواق الموهنة ، فقد يكون الشيء لديهم جميلاً وغافقاً معاً ، أو
قد يكون جميلاً ولطيفاً أو لذيذاً أو مريحاً للاعصاب في نفس الوقت .

وقد يتطوى الشيء على صفتين أو أكثر من هذه الصفات بالإضافة إلى نعتنا له بالجمال . فقد نقول مثلاً عن اللون الأخضر إنه لون جميل ، ونجد أنه في نفس الوقت لون مريح الأعصاب ، وكذلك نقول عن البطولة إنها جميلة وكذلك فإن البطولة نافعة فهي تدفع بالإنسان إلى المجد ، وغد نحمي ذمار الأمة أو الأسرة أو الأفراد ، وهي أيضاً خير لأنها تتجه في الغالب إلى نصرة الخير على الشر . إذ البطولة مقرونة في الغالب بالشرف والنبيل .

وإذن فنحن نرى أنه على الرغم من أن الشيء الجميل قد يكون له صفات أخرى مضادة إلى معنى الجمال ، وأنه قد يمكن بسهولة أن يتميز بالتجربة الواعية بين معنى الجمال في هذه الأشياء وما يضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية إلا أننا نجد — كما ذكرنا — أن الرجل العادي تتداخل لديه هذه المعاني المتضاربة في إدراكه لمعنى الجمال ، فالشيء جميل في نظره إذا حقق منفعة ما ، وبذلك ترتبط لديه المنفعة بالجمال . بينما قد يرى صاحب الذوق الجمالي — أي المتقن تثقيفاً جمالياً — القبيح كل القبيح في شيء نافع ، وقد يرى الجمال فيما هو غير نافع ، وإذن فهناك خاصية تعلق على كل الخصائص في أي شيء أو أثر فني يكون موضوعاً جمالياً ، هذه الخاصية هي كونه جميلاً ، واكتنا لا نستطيع التخلص بسهولة من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الشيء موضوع الحكم .

ولهذا فإن الفرد الذي يغلب صفة الجمال على الصفات الأخرى في حكمه على الزهور مثلاً ، إنما يعد — من حيث سلامة الذوق — في درجة أسنى من الأفراد العاديين من الناس ، الذين لا تزال الإحساسات الجمالية متبلدة لديهم ، ولهاذ فهم يخلطون بين الإحساس بالجمال وبين المعاني المختلفة المصاحبة

له . وقد لا يكون ذلك عن عمد ، أى بقصد تغليب المنفعة أو غير هـ — امن
الصفات على الإحساس بالجمال تغلبا يبدو فيه تدخل الإرادة المعتمد الملحوظ
بل إنه قد يكون مجرد إغفال — غير إرادى — لنواحي الجمال في الأشياء ،
نظراً لغمود الإحساس بالجمال لدى هذا الصنف من الناس .

فمعنى « جميل » إذن يتميز عن غيره من المعاني الأخرى عند المؤهلين
لتذوق خاصية الجمال أى من هم على ثقافة فنية . ولسنا نشير بمـ هذا إلى
استعداد فطرى بل هو استعداد أساسه التعليم والتدريب والتربية الفنية .
وإذ كانت خاصية الجمال صفة فريدة لا تتعلق بأى صفة أخرى مما أوردنا .
فقد يتبدى الجمال مثلاً فى أثر فنى محرم دينياً أو مستهجن من الناحية
الاخلاقية ، كأن يعرض المثال جسد امرأة عارية مبرز فيه ملامح الانوثة
الصارخة — كما هو الحال فى معظم تماثيل الفنان الفرنسى — رودان . وقد
يحكم الاخلاقيون والاجتماعيون ورجال الدين بأن هذا التمثال العارى
منتهى لاختط الغرائز وفيه تعبير غير أخلاقى عن جسم المرأة ، الامر الذى
يجعل منه دعوة صارخة إلى الرذيلة أو إلى الفساد والإنهيار الاخلاقى .
ولكن الذوق الجمالى رغم هذا كله يحكم بأن هذا التمثال آية فى الجمال ،
ومع ذلك فأننا يجب أن نضع فى الاعتبار ألا تكون الغاية الأصلية من
إنجاز هذا العمل الفنى هى مجرد إثارة الفريضة وإثارة الفحش المعتمدة للسنن
الاخلاقية والاجتماعية والدينية . ولما كان من المتعذر الكشف عن مثل هذه
الإنجافات ، لهذا فأننا نشهد صراعاً دائماً بين الفن والدين والاخلاق . وقد
آثر معظم الفنانين فى العصور الوسطى وفى عصر النهضة ، أن يعيشوا فى

كثف الكنيسة مستر ضين لها ، فقد جاءت أعمالهم القيمة صورا وتماثيل تبين
أعجاز المسيحية ومواقفها وشخصياتها المختلفة .

السمات الغير الجمالية :

وبعد أن أوجملنا الكلام عن الصفات الغير الجاهلية التي تتداخل مع معنى
الجمال في الموضوع الجمالي ، نعود فنتناولها بالتفصيل ، فنبحث في صلة
الجمال بالشعور بالارتياح . ثم علاقته بالمنفعة العملية .

١ - ومن الناحية الاولى نجد أن الشيء قد يكون جميلا في نظر
البعض ولكنه يبدو غير مريح للاعصاب ، أي لا يبعث على الارتياح ،
وذلك كالموسيقى الجاز وهي نوع من الموسيقى تستخدم في أدائها آلات
ذات رنين عال ، وتتخذ ألحانها طابع الحساس الدافئ وهي تتضمن مقاطع
قصيرة ممتدة تنزج عند عزفها بأصوات عالية متداخلة ، وكأنها طبول
تدق في عتف وتلاحق سريع في مجال واسع مترامي الاطراف وسط قبيلة
في غابة استوائية . ويقال بالفعل إن موطنها الاصلي هو جنوب أفريقيا .
وإذن فالنوع الأول للموسيقى الجاز هو المنزجي الافريقي . ويبدو أن هذا
النوع من الموسيقى الصاحب قد أصبح مفضلا في الولايات المتحدة ، بينما
نرى الجزء الجنوبي من العالم الجديد ، وقد طغت عليه ألوان من الموسيقى
ذات طابع إسباني . وقد طغت على غربي أوروبا موسيقى الجاز وبدأت
تكتسح للعالم كله ، مع أنها موسيقى مبهمة للاعصاب تغطي على الحواس ،
ولا يكاد المرء يتابع ألحانها حتى يحس بارهاق شديد عن عتف الإيقاع
وتتابع اللغات القصيرة ذات الرنين الضخم الهستيري الذي يكون له أثره

العصبى على الراقصين على هذا النغم . وإذنه فهم نوع من الموسيقى التى لا يمكن أن توصف بأنها مريحة ومع ذلك فهم جميلة بالنسبة لمن يتمشقها .

وقد يرد الناهتون لهذا اللون من موسيقى الجاز بالجمال ، على الذين يقولون بأنها موسيقى غير مريحة ، بأن ذلك غير صحيح إذ أنها حينما تعبر عن التوتر العصبى والإجهاد المريع الذى يلقاه الإنسان فى حياته اليومية فى هذا العصر فإنها تكون بمثابة أداة تنفيس وترويح عن المكذوبين الذين يستمعون إليها ، يبدل إذ أنه حينما إلى مستوى عضها ومريحتهما نفسياً ، فإنه يبدأ فى هذه اللحظة الراقص أو المستمع فى تفرغ شحنته من التوتر النفسى والإجهاد العصبى ، ولهذا فإن الراقص أو المتذوق لهذا النوع من الموسيقى يعود بعد شوط من الممارسة إلى راحة الأعصاب وهدوء البال .

ونحن إذا قارنا بين حالة المستمع إلى قطعة من موسيقى الجاز وحالة المستمع إلى عمل موسيقى كلاسيكية ، فإننا نلاحظ فى الحالة الأولى أن المستمع يتابع اللحن متابعة جسدية وترتفع لديه بالتدريج درجة التوتر والشعور بالجهد العضلى ، كلما طال زمن الاستماع ، وهو فى أثناء ذلك يوقف مجرى تفكيره وتأمله ويطلق العنان لغرائزه وأحاسيسه .

أما فى الحالة الثانية فإن الاستماع للموسيقى ، إما أن يكون سطحياً أو عميقاً ، أما الاستماع السطحي فهو إما أن يولد الطرب أو يشبه النشيد لطول القطعة وعدم فهمها . والمستمع فى هذه الحالة شخص لم يتدرب على السماع الموسيقي وتذوق الألحان ، فهو لا يزال يدرج فى أول مراحل التذوق الموسيقي .

أما المستمع السطحي من النوع الثاني ، فإن الموسيقى تولد في نفسه تيارات بعيدة الغور تتعقق به هو وبلا شعوره وبذكرياته ، فيستغرق في تأملات أو في أحلام اليقظة ، ويصبح كالأذن لا تسمعان أى لحن موسيقى فيبدو وكأنه مذهبول أو في شغل عما يتردد على مسامعه ، وإلحق أنه مشغول بتابعة خلجات نفسه وروى أحلامه .

أما الاستماع الموسيقي العميق فإنه لا يحصل إلا بعد تدريب طويل ومعاينة لاستماع الموسيقى . ويصبح الشخص بعد هذا التدريب مستمعاً حقيقياً للموسيقى . إذ أنه حين يستمع إلى اللحن لا يسرع خياله فيشججه إلى حياته الشعورية أو اللاشعورية ، بل يتجه بنفسه ومشاعره إلى موضوع اللكن الموسيقي نفسه فيتأمله متابعة يقطعة عن كسب ، حيث يقوم الذهن بعملية تحليل متتابع وسريع لوحداث اللحن ، ويعمل على ترجمتها ترجمة واقعية ، لأن هذه الوحدات تشكل في مجموعها رموزاً لقصة حيوية أو لأسطورة سجلها المؤلف الموسيقي تماماً كما يكتب الأديب رواية مثلاً ، ولنضرب لذلك مثلاً : ففي « بحيرة البجع » لتشايكوفسكي . نجد قصة حب مضاعفة في قالب أسطوري . أمير يحب فتاة فتسحر على هيئة بجمعة . فيقضى الأمير ردها طويلاً من الوقت يبحث في البحيرة عن حبيبته بين البجع والمؤلف الموسيقي يبرز في تصوير هذه القصة بالموسيقى ، وفي تصوير حياة البجع وانتقاله بين اليابسة والماء ، وكذلك أصوات حركات البجع على سطح الماء ، وحركات الأمير وغوصه وبجته المجهدة عن حبيبته « البجمعة » ، كل هذا نستطيع أن نلاحظه في هذه السيمفونية الرائعة ، ونستطيع أن نقدره ونحيط به أثناء سماعنا للكن . وبالطبع نحن نحتاج إلى ثقافة

موسيقية واسعة لفهم هذا اللون من القصيد السمفوني . .

ونمت مثل آخر : أراد فيردي أن يصور مأساة الانسان مع القدر فألف قطعة موسيقية عنوانها « القدر » ، وعرض فيها باللحن الموسيقى قصة الانسان مع القدر . كيف يقف الانسان أمام القدر عاجزاً لا يستطيع الدفاع عن نفسه وكيف يبدأ القدر فيكون رحيماً متعاطفاً تعبر عنه ألحان هادئة رقيقة كأنه ينبوع مائي رقيق دافئ يمشي ولو ظاهرياً مع آمال المرء وحاجاته ، فما أن يأنس إليه المرء ويضع آماله وأهدافه بين يديه حتى نراه يأخذ في الثورة ، فيغى ويزبد ، ويبطش ويدمر ، وتستمع إلى اللحن الموسيقي وهو يصور هذا الرعد وتلك القسوة وهذا البعاش وكأنها جلايد من الصخر تندفع من قوة بركان وتتساقط على الانسان الذي يسكن على سفح البركان فتبطش به ونقض عليه ، ثم يعود اللحن ثانية إلى سيرته الأولى كما يعود البركان إلى هدوئه بعد ثورته الجامحة ويبدأ في التستر وفي ترويض الناس ومداعبتهم والتقدم والتأخر إلى أن يصل مرة ثانية إلى درجة القسوة ، وهكذا يستمر لحن « فردي » في تصويره لموضوع قصة الانسان مع القدر .

ومن هنا نرى أنه بينما تدفع الموسيقى الكلاسيكك النفس إلى التأمل والاستغراق في موضوع القطعة الموسيقية ، نرى أن موسيقى الجاز وكأنها تدق النفس دقا عنية يستحيل معه على الشعور أن يتابع انسجام اللحن متابعة جمالية وذلك بتأثير الإجهاد العصبي الذي يصيب المستمع .

ومن هنا يتبين لنا كيف أنه من الممكن أن يكون ما هو غير مريح - كموسيقى الجاز - جميلاً عند طائفة من المتذوقين . وإذا استطعنا أن نضع حداً فاصلاً بين المريح ، و « الجميل » فإننا نكون قد قطعنا شوطاً

بعيدا في تفهم معنى الجبال ، إذ أن غالبية الناس لا يزالون يصنفون الجبال بأنها
خاصية في الأشياء من شأنها إراحة الأعصاب ، فجبال الطبيعة عند كثير من
الناس يرجع إلى أنها تريح الأعصاب حين يخرج المرء للنزهة بين أحضانها .

ب - علاقة الجبال بالمنفعة :

وإذا نظرنا إلى الجبال من زاوية المنفعة العملية ، فأننا نجد موقفاً بين
ممايزين بهذا الصدد :-

١ - الموقف الأول : ويرى أصحابه أن المنفعة أساس التقدير للجبال ،
وأننا نجزم على الشيء بأنه جميل لأنه نافع . ولكننا نعتقد أن هذا الرأي
لا يقوم على أساس صحيح .

٢ - أما أصحاب الموقف الثاني : فهم يرون أنه يجب التمييز بين صفة
الجبال وبين المنفعة ، فقد يكون الشيء غير نافع ومع ذلك فهو جميل
كالشعب السام مثلا ، فإنه يصل إلى حد الإضرار والفتك بالماشية والناس ،
ولكنك مع هذا تعجب من شكل أزهاره ونحس بجوار منظره رغم عدم نفعه
بل مع تحقق ضرره ، وأيضا مثل الحية الرقطاء التي تصف جلودها بالجبال ،
ومع ذلك فإن الحية في ذاتها غيفة وضارة ، وعلى الرغم من ذلك فأننا
نحكم عليها بالجبال ، وإذن قصفة بالجبال ، وإذن فصفة الجبال لا تتعلق بأية
صفة أخرى وذلك لأننا ننظر إليها في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فإن القيمة
الجمالية تحين لذاتها - لا لتأجها ، كما هو الحال بالنسبة للقيم الأخلاقية أو
الدنية أو الاقتصادية : الخ .

ونحن في الواقع لا نصف الفن الجميل بالصواب أو الخطأ ، وكل ما يمكن وصفه به من هذه الناحية هو أنه سلوك فنى أو تعبير صادق أو غير صادق من ناحية الفنان . ولهذا فانا يجب أن نؤكد بطريقة حاسمة الفصل بين القيمة الجمالية والأخلاق ، ذلك لأن الفن الجميل لا يمكن أن يوضع تحت رقابة أصحاب المثل والنضائل الأخلاقية فلا صلة أصلاً بين الأخلاق والفن . ^(١) إذ ليس الفن في حد ذاته موضوع استحسان أو استهجان خلقى ، وقد يحدث أن بوجه الفن وجهة أخلاقية فيدعو إلى الفضيلة ويحض عليها ، وينفر من الرذيلة ، ولكن هذه الغاية الأخلاقية ليست أصلاً مشتقة من طبيعة الفن ، وكذلك فقد بوجه الفن إلى غاية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية كما هو الحال في الفنون التي تستغل في وسائل الدعاية وكسب الأرباح ، وترويج السلع وتوطيد دعائم النظم السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك من الوسائل التي تستخدم الفن الجميل أداة لها . فهذه الاتجاهات جميعاً ليست متمثلة بالفن :

The works of Art cannot be approved by the good intentions of the artist, or by the moral improvement they affect on us. Beauty makes its appeal to us for its own sake .

إن أعمال الفن لا يمكن أن تكون موضوع استحسان خلقى أو تعبير عن النوايا الخلقية الحميدة للفنان . إن الجمال يفرض نفسه علينا لذاته وبذاته . والخلاصة أنه ليس ثمة ارتباط ضرورى بين الحق والخير والجمال ، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها ، إلا أن كلا منها يبقى له مفهومه الخاص .

(١) ستناول موضوع « أخلاقية الفن أو الجمال » بالتفصيل في فصل قادم .

وقد نجد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الإتجاه الجمالي والإتجاه الأخلاقي والإتجاه إلى الحق؛ وتتميز شخصية كل فرد منا إما بحفظه للتوازن بين هذه الإتجاهات الثلاث، وإما بأن يفرد بشخصية يغلب عليها لون واحد مسيطر من هذه الألوان الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخرا .

الفصل الرابع

التجربة الحدسية ومضمونها

إذا تناولنا أى قصيدة شعرية بالدراسة فالتا نجد فيها عنصرين رئيسيين (١) :-

أولها : صور شعرية وهى التى تكون موضوع الخلق الفنى ونستطيع أن نسميها بالرؤيا الجمالية .

ثانيها : وهى تلك الانفعالات الخاصة التى تصاحب الصور الشعرية وتحيمها وهى كالتأمل الشعورى للرؤيا الجمالية .

وحينما نقرأ القصيدة الشعرية أو نهمس بها أو نردد تلقائيتها فى صورة الحان نفسية داخلية أو نستمع إلى لقائها ، فالتا نحس باقترانات أخرى مختلفة تتخللها سير وحوادث وشخصيات تناسب فى نفوسنا وتتعلق بنا أكثر من اتصالها بالقصيدة الشعرية نفسها ، وإذن فهناك إلى جوار الصور الشعرية الأصلية التى هى موضوع الخلق الفنى ، صيغ انفعالية تصاحب هذه الصور ، وهناك أيضا محتوى لهذه الصيغ الانفعالية ، وهو مشتق من تجاربنا ومتعلق بذكر ياتنا ، ولا علاقة له أصلا بالشاعر الذى وضع القصيدة أو بالبطل موضوع هذه القصيدة ، إنما هى صنوف من (تداعى المعاني) تسرع إلى خيالنا من خلال الانفعالات المصاحبة لتأمل الصور الشعرية ، ويصحب

هذه الانفعالات المرتبطة بتداعى المعانى نوع من الوجد والميل الشديد
العزلة والشعور بالرقه المتزايدة والإحساس بالتقوى الساذجة ، كل هذه
المشاعر المختلفة تملكنا حينما نستمتع أو نقرأ قصيدة شعرية صادقة التعبير
قوية الأداء .

وهذان العاملان ، أعنى الصور الشعرية والإنفعالات الشخصية ،
لا يمكن أن يتفصل أحدهما عن الآخر على أى نحو من الأنحاء ، وقد
تتحول المشاعر إلى صور فتصبح الصور مرئية ، وبذلك تكون المشاعر
ذاتها متاملة لأن هذه الصور هى موضوع التأمل ، أى أنه إذا ما تحولت
المشاعر إلى أشباه من الصور ، فإنها تصبح ، كما قلنا موضوعا للتأمل ،
وتكون بذلك قد تسامت إلى مرتبة الصور . ونقص من هذا القول أن هناك
مركبا لا انفصال له فى العمل الفنى أو فى القصيدة الشعرية ، هذا المركب
يتألف من الصور والمشاعر والإنفعالات ، وهذا فإن الشعر مثلا لا يمكن
أن يكون مجرد ألفاظ مرصوفة أو مجموعة من المشاعر والإنفعالات فحسب ،
ولا يمكن أيضا أن يكون الشعر حاملا لصور فحسب بل يجب أن يكون
مجموعة من الاثنين فهو إذن تركيب يثير فينا المشاعر لتلك عنصرين ،
صور - إنفعالات أو مشاعر . فلا يمكن القول إذن بأن الشعر هو ذلك
التأمل للمشاعر وحدها وهو الذى نسميه بالحدس الفئانى أو بالحدس الخالص
الخالى من أى دلالة نقدية أو تأثيرية تشير إلى المحتوى أو إلى الصور أو
حتى إلى عدمها ، فالحدس الجمالى يتناول الحياة من ناحيتها الشعورية
والصورية . وليس معنى تمسكنا بضرورة ارتباط صورة الأثر الفنى
بالإنفعالات ، أن الحدس يتجه إلى الخارج لى ينثذ إلى ما يتعلق بالأثر

الفنى من صور خارجية ، بل معنى هذا أن الحادس للأثر الفنى يكون فى لحظة انتباهه هذه إلى الأثر ، مدركاً له فى حيويته وفى مدته كما لو كان يراه بعين تنفذ من خلال عين الفنان .

والأمر الذى لا شك فيه أن تمت فرناً واضعاً بين كل من الحادس الجمالى والحادس الفلسفى ، فالحادس الفلسفى قد يكون صواباً أو خطأ وقد ينسب علم الوجود أو العدم ، أو الضرورة أو الاحتمال ، أما الحادس الجمالى فموضوعه القيمة الجمالية التى تتحدد عناصرها فى ثلاث مترابط يرجع إلى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

ويتحدد ادراكنا للقيمة الجمالية بقدر ترتيبنا الفنية وبقدر استيعادنا للعوامل الشخصية غير الجمالية المتعلقة بموضوع الحادس الجمالى . وليس معنى هذا أن العمل الفنى أو القصيدة الشعرية لا تتضمن غير هذين العاملين اللذين أشرنا إليهما . أعنى الصور الفنية والارتعالات ، بل أن القصيدة أو العمل الفنى قد تشتمل على حقائق تاريخية أو علمية ولكن هذه التواحي الأخرى لانهم الباحث الفنى إلا بقدر ما تثيره فى نفسه من ارتعالات وصور .

فمثلاً هذا البيت لبشار بن برد الذى يقول فيه :

(كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسياننا ليل تهاوى كواكبها)

هذا البيت الذى يمدج به بشار الخليفة العباسى إثر غزوة قام بها ، بشير إلى تاريخ بعينه وإلى شخصية معينة ، وهو يعلمنا شيئاً فى التاريخ . أى يعرفنا الواقعة التاريخية هى انتصار الخليفة على أعدائه ، وكر هذا لا يدخل تحت الحكم الجمالى ولا يهم الباحث الجمالى إلا بقدر ما يثيره هذا التاريخ

و... الشخصية في أنفسها من انفعالات ومشاعر تدبراً للبطولة والشجاعة التي وصفها الشاعر الخليفة . وأهم شيء في هذا البيت بالإضافة إلى ما يشير من انفعالات ، هو الصورة الشعرية الفريدة التي يصفها الشاعر تحت أنظارنا فكأنه تصور أن صفوف المقاتلين التي تلمع من كثرة احتكاكهم بعضها ببعض الآخر في معترك الغبار التي تثيره حوافر الخيل - يتخيل أن يتصور هذا الواقع - فيرى كأنه أيل تهادي الكواكب فيه ، وهو يهدف من وراء إبراز هذه الصورة إلى إثارة إعجاب القارئ بطول جيش الخليفة التي تتألف أمامه الجنود وكبار قواد العدر الذين هم كالنواكب الملامعة بالنسبة لجيش الأعداء ، ومع ذلك فهم يساقطون من أثر شدة ضربات صفوف جيش الخليفة . وهذه الصورة الشعرية الرائعة هي التي تكون لتوسع الأسس للحدس الجبالي مع بحامها الشفوري ، وليست المادة التاريخية التي نرددها القصيدة ذات أثر كبير في هذا التقويم الجبالي .

ومن ثم فإن الشعر العلمي كالفنية ابن مالك ، تلك التي نظمت في حوالى ١٠٠٠ بيت متصلة النحو العربي كله ، أمثال هذا الشعر لا يمكن أن يبعد من الآثار العنية التي يصح أن تكون موضوعاً للدراسة الجبالية . . .

وإذا كانت الصور الشعرية أو الفنية على وجه العموم هي محك التقويم الجبالي للأثر الفني ، فإن ذلك لا يعني أن الصور هي الموضوع الخارجي أو أنها وحدهم الإضاهة إلى الانفعالات - كما سبق أن ذكرنا - هي التي تتركب منها بنية الموضوع .

الواقع أن المادة تتدخل بصفة أساسية إلى جوار الصورة في

الجمال ولهذا فانه يتعين علينا أن ندرس وحدة الموضوع الجمال وخصائصه الفنية .

وحدة الموضوع الجمال وخصائصه :

العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعا جسيما يتصف بالناسك والإنجام ، وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية أو مدلول باطنى ، والوحدة المادية هى بنيته المكانية ، أما وحدته الباطنية فهى بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملا إنسانيا حرا .

ونستطيع القول بطريقة أخرى ، إنه لا بد فى تكوين العمل الفنى من تدخل عناصرها الثلاثة هى : المادة والصورة موضوع الحدس الجمال والتعبير .

المادة .

أما من حيث المادة فاننا نرى أن كل فن يستأثر بمادة خاصة به كاللفظ والصوت والحركة والحجارة والمعادن ، ولكن هذه المادة الخام لا تشكل من تلقاء نفسها محسوسا جميلا ، إذ أن الفنان هو الذى يدخل ليحيل المادة الخام إلى مادة جمالية ، فهو يطوعها ويجلو صفاتها الكامنة ويترجم عن حقيقةها الباطنية وراثتها الحمى وقد يبالغ بعض الفنانين فيظهرون قوة عضلاتهم الفنية فى دراسة العنصر الجمالى للمادة بدون أن يتعرضوا لأى موضوع أو صورة فنية ، فيكتفون مثلا برسم خطوط أو زوايا مختلفة لتشريح ودراسة السمة الجمالية فى المادة الخام قبل أن تدخل فى غمار الموضوع . وهذا ما يعرف « بالاموضوعية » فى الفن

وطوع الفنان للمادة الخام ليس من قبيل التنظيم الهندسى ، كما نوهم

المعنى: لا يلاحظونه في بعض أعمال (الفن التزييني) ، بل إن « التنظيم الجمالى للمادة قد يصحف بالنظام والقواعد الهندسية لكي يكشف عن حياة المادة و كيميائياتها الباطنة . فالمادة الخام إذن تخضع في يد الفنان لعمليات منهجية ، منها : التكرار والترديد والتناظر والتماثل ، وهذه كلها عمليات تنظيم للعناصر التى تتألف منها حركتها الحيوية ، تلك التى تخضع عليها طابعا زمانيا تشيع فيه الروح ، وما التنظيم على هذا النحو سوى عملية إبداعية ذات مهارة يتحول خلالها الساكن إلى متحرك والمكانى إلى زمانى ، ولعلنا نلاحظ فى بعض أعمال الفنان البريطانى المعاصر (مور) محارلات من هذا النوع يظهر فيها كيف أن المادة الخام تنطوى فى ذاتها على ثراء عريض من الصور الكامنة . فما قبل أن نحمل أى صورة معينة ، وبمعنى آخر بقطع النظر عن أن ثمة موضوعا أو صورة توضع على هيئته رغبة أو مطلب يستبين تركيبه الفنى ، خلال الأداء ، أو التنفيذ .

الصورة (الموضوع)

وقد اعتاد الناس بالفعل أن يتحدثوا عن صورة أو موضوع للعمل الفنى ، والواقع أن العمل الفنى هو موضوع ذاته الأسلوب الفنى والطراز ، أى طريقة التنفيذ والأداء ، فى المقصودة لذاتها فى الإنتاج الفنى ، فليس الفن موجها لخدمة الموضوع أى أنه لا يتسم دائما بالضرورة « بالطابع التمثيلى » ، فقد لا يكثر الفنان بالصور أو بالموضوع كما هو الحال فى الفن اللاموضوعى عند هنرى مور ومدرسته كما ذكرنا ، إذ يقتصر اتباع هذه المدرسة على التلاعب بالأشكال الهندسية والصور المجردة من المحتوى التعبيرى الذى يتعلق بموضوع معين ، محاولين التحال من أسر الموضوع

للتفرغ لتجريد العمل الفني نفسه الذي هو محك القيمة الجمالية عندهم .

غير أن بعض الفنون لا يمكن أن يقوم بدون صورة أو موضوع فنن الرواية مثلا ، وإذا كان بعض الفنانين المعاصرين يعتبرون الموضوع مناسبة عارضه بلج منها الفنان إلى طاله الخلاق وذريعة للمضي في الانتاج الفني ، إلا أن هذا النفس قد أثبتوا أن ثمة صلة تربط على الدوام بين الموضوعات التي يميل إليها الفنان وبين عملية الإبداع الفني ، بحيث أن هذه الصلة تترجم عن ميول الفنان واتجاه عبقريته . فليس من قبيل الصدفة البحتة مثلا أن يختار روبراندت شخصية المسيح موضوعا لأكثر لوحاته ، أو يختار نيب كاسو مدينة جورينكا الأسبانية موضوعا لرسمه أو أن يجعل رودان المرآة موضوعا لأكثر تماثيله أو يتجه بودلير إلى مواضيع الرذيلة والانحلال في قصائده ، وأن يميل بتهوفن في الغالب إلى صياغة الألحان التي تعبر عن جبروت القدر وسطوته وبطشه بالإنسان .

لا بد إذن أن تكون هذه الموضوعات ذات أهمية حيوية أو دلالة راعية عند الفنان وأنها تثير في نفسه اتصالات خاصة ، ومع ذلك فانه حينما يتناولها ويتناغم وجدانيا معها فانه لا يقوم بحاكاة الواقع أو الطبيعة ، فالن ليس هو الواقع أو الطبيعة ولكنه التعبير الإنساني عنها ، أو هو ذلك البعد الذي لا يتبدى إلى للحساسية الوجدانية ، والذي يغفله الجغرافي والطبيعي والمؤرخ حينما يعكفون على دراسة أبعاد الواقع وحوادثه ، كل في دائرة اختصاصه ، ومع ذلك فهذا المجهول عند العلماء هو الذي يعبر عن حيوية الواقع وذنبه حركته الباطنة فيتمين على الفنان أن يتعاطف معه وأن يحيله إلى تعبير .

التعبير :

فالتعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني ، وهو الذى يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع ، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجيه ؛ وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التى يستطيع الفنان بواسطتها أن يتعامل وجدانيا مع الموضوع ، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ، وهو صرح إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التى تدمج العمل الفني بطابعها وتخلع عليه الوحدة والانسجام والتماسك . وليس « التعبير » فى الفن مجرد تأشير فى نفسية المتذوق واستثارته وجدانيا ، بل هو لغة أصيلة تحمل نسقا فريدا أو طرازا فنيا لا يحاكي أبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني .

فالفنان إذن إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة من الوسائط للأجالية الخاصة وفى مقدمتها جميعا واسطة « التعبير » .

الفصل الخامس

التذوق وتربية الذوق الجمالى

لا يمكن أن يقوم علم الجمال الذى يدرس الأحكام الجمالية الصادرة على الظواهر الجمالية بدون أن يحكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية^(١) أى عنصر التذوق ، فحكمتنا على الشئ بالجمال يعنى أننا قد تغدنا إلى باطنه وتذوقناه وحدث ضرب من التماس الوجدانى بيننا وبينه . وليس معنى هذا أن التذوق تجربة صوفية غامضة تتمتع فيها الذات مع الموضوع بل أن الذات — خلال لحظات التذوق — تتعاطف مع الموضوع لإدراك معناه والكشف عن ترائه الفنى ومدى ما يكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى أى بين المادة ومصورة .

ولعلنا نتساءل — ونحن بصدد مشكلة التذوق — عما إذا كانت دراسة الجمال دراسة تفسيية للإبداع وللعبقريّة فى الفن أم أنها دراسة تفسيية للتذوق أو للاعجاب أو بمعنى أدق للحكم الجمالى .

ويرد الجماليون على هذا التساؤل بقولهم : إن الدراسة الجمالية تتضمن التاحيتين معا ، فالفنان المبدع للأثر الفنى وكذلك المتذوق لهذا الأثر ، كل منهما يمارس الدورين معا أى دور المبدع ودور المتذوق .

(١) وقد سبق أن أشرنا فى موضع سابق إلى ثلاثية التجربة الجمالية وعناصرها الثلاث وهى الفنان والموضوع والمشاهد المتذوق .

فمن ناحية الفنان نجد أن بعد أن يدع الأثر الفني يراجع فيقف منه موقف المتذوق له والمصدر الحكم عليه .

أما من ناحية المتذوق فإنه يصدر حكمه على العمل الفني ، وكذلك فإنه يضع نفسه موضع الفنان الذي أبدعه وكأنه يمتلك الأثر الفني ويتعاطف معه . وحقيقه الأمر أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان « متأملاً » و « مشاركاً » في نفس الوقت ، أما التأمل وحده فلا يكون سوى نظرة سطحية ساذجة تقف عند الحدود الباردة لمناخ العمل الفني ، فلا تهتك بالجهود الخلاق الذي يكمن وراء ظاهرة التعبير الفني .

فما هي إذن حقيقة التذوق الفني ، وما هي مراقبه إزاء الموضوع الجمالي ؟

يشير علماء الجمال إلى مواقف أو خطوات متتالية لمداخلته يعزونها للتذوق فيكتبل لديه الإحساس بجمال الموضوع وتذوقه . وقد أجمل باير (١) هذه المواقف فيما يلي :

١ — وأولها التوقف أي توقف مجرى الفكر العادي لمثل شيء للتعبير ما لوف أمام الذات .

(١) راجع : زكريا ابراهيم مشكيلة الفن - ص ٢٥٠ وما بعدها .

راجع كذلك R. Bayer : Essai sur la Methode en

Esthétique, 1953, q. 121 .

وقد اجملنا في الفصل السابق مضمون هذه الخطوات ، ولكن المفضل يعزى الى باير في تحريدها بهذه الدقة العلمية المحدودة .

٢ - العزلة ، ونعني بها استئثار الموضوع بكل انتباهنا بحيث يعزى لنا عن العالم المحيط بنا ، وبجعلنا نحمي في داخله ونفصل بين العالم .

٣ - أجسامنا بأننا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق ما ومن ثم فإن أذهاننا ينسحب على شكل العمل الفني وأسلوب أدائه .

٤ - الموقف الحدسي ، وهو أن الموضوع المائل أمامنا ، يوقف عمليات البرهنة والاستدلال العقلي ويدفعنا إلى الحدس المباشر والعيان الملمس ، فنميل إلى الموضوع أو لنفهم منه .

٥ - الطابع العاطفي أو الوجداني : أن الموضوع الفني المائل أمامنا يشعير فينا أجاسيس وانفعالات خالصة بسيطة .

٦ - التداعي ، وقد تثير هذه بالانفعالات ذكريات ماضية ولتنا يتشعر بالتأثير ، وإذا ما تألفنا في هذا الاتجاه بحيث أغفلنا الأثر الفني وانطلقنا في أحلام اليقظة متشبعين ذكرياتنا فأننا نتعرف عن موقف التدويقي للفني الخالص وهذا ما يحدث غالباً لأكثر المستمعين للإلهام الموسيقية المتصلة بالعواطف .

٧ - التقمص الوجداني أو الوجدانية وهو أن نضع أنفسنا موضع الأثر الفني فيتحقق بيننا وبينه مشاركة وجدانية أو محاكاة باطنية ، وهذا هو الذي يجعل أنفسنا نشعر بالإيماء أبطال الميمية ويظهر على قسما وجوهنا ما يشير إلى تقمصنا لمواقف أبطالها : وجدنا معها .
فلنلخص هذه المواقف بأن نقول : إن المتفرق يبدأ بالسيطرة على الموضوع الجمالي ثم يستنير الموضوع أمامه تدريجياً وهنا تبدأ الذات في التراجع

والنحى عن امتلاك الموضوع ، وبأخذ الموضوع دوره في السيطرة على المتذوق فيتحقق نوع من التعاطف بينها نتيجة للتقمص الوجداني ، فيكون على المتذوق أن ينصت إلى حديث موضوع الجمالي على نحو ما ينطق به وجوده الحسى ودلالته المعنوية وشحنته الوجدانية ، ومعنى هذا أن المتذوق في هذه الحالة قد تغذى إلى الكيفية الوجدانية للموضوع وأنه قد اقترب من الحدس الأصلي للفنان الذى ابتدع هذا الموضوع وعاش تجربته وأجسنته بذاته خلال الأداء . ومع هذا فالحكم الجمالى مجرد شهادة على الموضوع هى لن تغير من طبيعته ، وليس العمل الفنى كسائنا فينا ، ولكننا نحن الذين نحيا فيه .

وإذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر هذه « الشهادة » ؟ إننا لن تكون حيادية ، مادمتنا نتعاطف مع الموضوع — ومن ثم فسيكون الحكم شخصياً وعلى هذا فسيكون لدينا عدد من الأحكام بقدر أعداد المتذوقين . إن كانت يرد على هذا التساؤل بقوله إن الحكم الجمالى ولو أنه شخصى إلا أنه يتسم بالضرورة بالأولية ، هاتان الصفتان اللتان تتيحان له أن يكون موضوعياً ، والموضوعية هنا ليست كموضوعية الأحكام الطبيعية والرياضية بل تقس على أن تمت إحساساً مشتركاً بالجمال بين الناس يجعلهم يتفقون أو يكادوا على تقدير السمة الجمالية في الأثر الفنى (١) .

ولكن موقف كانت هذا يشير إلى أولية الإحساس بالجمال وسبقه —

(١) قد عالجا مشكلة « الموضوعية » فى الأجكام الجمالية فى موضوع

على نحر ما - على التجربة مما يجعلنا نتراق إلى الخلافات المذهبية بين مدارس علم الجمال ، ولهذا فأننا تفضل الكلام في هذا الموضوع عن التربية الجمالية أو تربية ملكة الذوق حتى يصل الأفراد إلى مستوى متعارف من الوعي الفني ، لا نسمح بوجود انحرافات متباعدة وصارخة وتشتت غير ملتئم في أحكامهم الجمالية .

تربية الذوق الجمالي :

فالتربية الجمالية إذن ضرورة لإصدار حكم جمالي مطابق ، ويحس أن يبدأ بها في وقت مبكر أي منذ مرحلة الطفولة حتى تنفتح ملكة الإحساس بالجمال (١) . لدى الطفل .

والواقع أن التفاوت الملاحظ بين الأفراد بعدد أحكامهم الجمالية وإن كان يستند إلى حد ما إلى تأثير قدراتهم الخاصة التي يمكن قياسها سيكولوجياً سواء كانت فطرية أو وراثية أو مكتسبة ، إلا أنه قد تأكد لدى علماء التربية ، أن قسماً كبيراً من هذا التفاوت إنما يرجع إلى نقص في التربية الجمالية ينسحب بدرجة أكبر على البيئة بمعناها الواسع .

فإذا عملنا باستمرار على تلافي هذا النقص ، باتاحة الفرصة لكل فرد في الحصول على قسط وافر من التربية الجمالية بحيث يكون هذا المنهاج التربوي الجمالي مشتركاً بين الجميع ، فهل يعني هذا أننا سنصل إلى توحيد الأحكام الجمالية بين هؤلاء الأفراد الذين تلقوا منها واحداً مشتركاً في التربية الجمالية .

(١) أن السمع والبصر هما الحاستان الجماليتان اللتان يتعلق بهما الإحساس بالجمال وقد تعدا داخل الحواس الخمس ، فهي ، لكن بدرجة أقل .

والواقع أن الهدف من التربية الجمالية إنما يتحقق بالوصف ول إلى نوع من التقارب بين الأحكام الجمالية للأفراد بالنسبة لموضوع جمالي بعينه بحيث يمتدني التباين الصارخ والتشبه المنفرط بين هذه الأحكام ، ومن ثم فإن التربية الجمالية لن تؤدي بنا أبداً إلى أحكام موحدة تماماً بهذا المبدأ ، مادام الأفراد يختلفون من حيث المزاج والشخصية والإنفعالات وغير ذلك ، فالفروق الفردية ستظل كما هي ، ويظهر أثر هذه الفروق في مدى إحساس الأفراد بالجمال أي في اختلاف درجات التذوق الجمالي .

وإذا كنا قد تكلمنا عن التربية الجمالية كوسيلة لا يفتأ الإحساس بالجمال عند الطفل وكيف يمكن لهذا الطفل أن يتوصل إلى الشعور بالجمال بنفسه وذلك بعدد موضوع جديد غير تلك الموضوعات التي كانت وسيلة التربية الجمالية بالنسبة له ، ويكون الطفل قد تفوق على وصفها بالجمال أو بالقبح بحسب توجيهات المربين .

١ - الاستقاط أو الخلق التدريجي لكل ما هو قبيح ،

إن الانتقال من أمثال هذه الموضوعات التي تم تلقين الطفل أحكاماً عنها إلى موضوعات جديدة بالمرّة ، ومطالبة الطفل بإصدار أحكام عليها — قياساً على الأحكام السابقة ، هذا الانتقال هو الذي نتكلم عنه هنا وهو عمرة التربية الجمالية ، الحقيقة أن الطفل تتجمع لديه احتميلة من الأحكام الجمالية بفضل التربية الجمالية ، فتكون هذه الاحتميلة الملقنة خافزاً ومرشداً يدفعه إلى تكديس الجمال تلقائياً في أي موضوع جديد يقابله دون حاجة إلى توجيه من معلم أو مرب ، ويتحدد هذا السلوك الجمالي في طريقة أو منهج خاص وهو الاستقاط التدريجي لكل ما هو قبيح ، أي البدء باستبعاد ما هو أكثر

قربها ثم الصعود إلى ما هو متوسط القبح ثم إلى ما ينطوى على أدنى درجات القبح حتى نصل إلى خط الحياد بين ما هو قبيح وما هو جميل ، أى ذلك الشيء الذى تصفيه بالمعادى المألوف الذى لا لون له ، ولا يمكن أن يستثير احتساسنا بالجمال صعوداً أو هبوطاً . ويظل المتذوق مستمراً فى عملية الحدف حتى يستبين له الجمال فى موضوعات تتراوح فيها سخائنه بين الهبوط والصعود أى بين النقص والإزدياد ونحين ذلك يحسن التذبذبات الجمال تسرى فى أعماق نفسه من خلال هذه الممارسة الفعلية الصاعدة . ولا تلبث هذه الخبرات الجمالية المتراكمة تدريجياً أن تعمل على أن يتولد لديه معنى للجمال

غير أن هذا المعنى لا يكون محدداً أو معيناً كصيغة جاهزة معدة للتطبيق بصدد كل الحالات ، وذلك لأنه ليس فكرة معقولة بل هو اقتراب إلى الشعور والوجدان مثله إلى طبيعة المعقول . وصفه اللاتعنين الذى يتميزه هى التى تسمح له بأن يفعل بصدد كل حكم جمالى ؛ بحيث يبدو كما لو كانت حصيلة مجارب غير محدودة تتعلق بهامش الشعور فى حالة انعدام الممارسة الجمالية ، وسرمان ما تنتقل من الهامش إلى الظهيرة جيناً تركيز اهتمامنا على موضوع يراد أن يصدر عليه حكماً جمالياً . وهذا المعنى المشعور به هو المعيار الذاتى الذى يكون أساساً للحكم الجمالى ، وهو ليس كالمعيار المنطقي الذى يقيس الصواب والخطأ فى الأحكام أو كالمعيار الأخلاقى الذى يقيس الخير والشر بل هو معيار من نوع آخر قد يقترب من المعيار الأخلاقى أو يشبهه من حيث نسبه ولكنه ان يقترب أبداً من المعيار المنطقي لأن هذا المعيار الأخير مطلق وغير نسبي .

نقد هذه الطريقة

يتضح لنا مما سبق أن اتباع هذا الأسلوب العكسى فى التربية الجمالية — وهو الذى يشير به طريقة الإسقاط التدريجى لكل ما هو قبيح — لن يحقق الهدف المنشود من هذه التربية لأنه أسلوب جدى معقد وشاق وغير عملى، ولا أحسب أن الطفل يستطيع أن يطبقه بمفرده وبدون مساعده من أحد، بل أننا نستطيع أن نترد على أصحاب هذه الطريقة نقولنا: كيف نستطيع إسقاط ما هو قبيح — بدون إرشاد من أحد — إذا لم نكن نعرف بالعقل ومقدما ما هى سمات القبح؟ إن هذا الأمر لن يتضح لنا إلا بالقياس إلى ما هو جميل، فكأنك يجب أن تبدأ بما هو جميل أولاً ثم تستبعد باستمرار ما يباينه حتى تصل إلى فهم حقيقة الجمال.

وما لا يشك فيه أنه لا يمكن تحقيق نجاح كثير فى مجال التربية الجمالية باستخدامنا لهذه الطريقة الصعبة، فضلاً عن أنها توقعنا فيما نشبه «الدور» المنطقى حيث يترتب إدراكنا لما هو قبيح على إدراكنا لما هو جميل والعكس.

٢ - طريقة تكرار المثل أمام الموضوع

وتتلخص هذه الطريقة بأن نبدأ بالأشياء البسيطة التى اصطاح الناس — والأفراد العابيون منهم بصفة خاصة — على اعتبارها أشياء جميلة، وذلك فيما يشاهدونه من الصور والتماثيل وأعمدة القصور الفخمة والمساجد الأثرية والمعابد الدينية، وكذلك أيضاً فيما يشاهدون من أعمال الفنانين الخالدين الذين أثنى الجميع على التسليم لهم بالبراعة والتجويد الفنى.

والواقع أن تكرار مشاهدة الآثار الجميلة التى خلفها القدماء كالأشوريين

والفراعنة واليونان ، الرومان ، وكذلك الآثار الفنية في عصر النهضة كانت التي أنتجها روفائيل وميخائيل أنجيلو ، هذه الآثار التي تكشف عن سمات الروعة والجلال والجمال لا بد أن تحدث أثرها في إحساس الفرد المسمى وخياله فلا يملك إلا أن يسلم إزاءها بما لها من روعة وجمال ، وذلك دون أن تكون لديه أى تربية جمالية سابقة وهذا يصدق أيضا فيما يختص بالشعر والنثر ، فإن القارئ يستطيع أن يلمس بنفسه سمات الجمال في الإلبـاذة بالأرذيسا وفي أشعار فرجيل والمنتبى والبحترى وأبى تـهـام إذا تكررت بمجاسته لعملية القراءة الواعية للشعر والنثر على وجه العموم . ومع هذا فهو لن يصل إلى مستوى التقدير الجمالى المتكامل إلا بعد معاناة تجارب كثيرة من النوع تعدل معها بالتدريج أحكامه الجمالية ، ذلك أن مشاهدة الأعمال الفنية ودراستها وقراءتها وإحكام النظر فيها بعمق ، هذا كله يتدرج بالحس الجمالى شيئا فشيئا في سلم النضوج حتى يكتمل نموه لدى الفرد ، فيصل إلى مستوى التذوق السوي للجمال والحكم عليه .

يوضح لنا إذن أن الممارسة المتكررة لعملية التذوق ، لها أثرها الكبير في تربية الذوق الجمالى لدى الفرد . ولهذا كان من الضروري أن نهـبىـ للطفل منذ نعومة أظفاره بيئة جمالية تتيح له أن يلمس بنفسه مظاهر الجمال في مكوناتها فيكشف عنها بالتدريج مع تقدم الزمن . فمثلا يجب أن يحاط الطفل في المنزل بأشياء تنطق بالجمال والبساطة من ناحية الشكل واللون والتنسيق ، وأن يتعود على سماع الموسيقى ومشاهدة لوحات الفن الجميل سواء على جدران المنزل أم في المتاحف . وأن يخرج للزينة في الأماكن التي تكتسى فيها الطيبة بالروعة والجمال ، بل أن يراعى في اختيار ملابسه

ولعبه أن تكون على مستوى الذوق الجميل . ان هذه الامور من مستلزمات التربية الجمالية للطفل وهي التي تساعد على تنمية احساس بالجمال ، فيصبح قادراً فها يعد على إصدار أحكام جمالية سوية تقوم على ادراك متكامل لمعنى الجمال .



لذا أثرنا إلى طريقتين من الطريق التي يمكن أن نتوصل بواسطتهما إلى تكوين أحكام جمالية واضحة ، يبق بعد هذا أن نعرف الطريق الذي سلكه الباحثون في ميدان علم الجمال لكي يصلوا إلى أحكام جمالية بطريقة علمية .

٣ - الطريقة المقارنة

هذه الطريقة يطبق فيها الباحثون أسلوب المقارنة بين الآثار الجميلة والمتبجات الفنية على ضوء ما لديهم من مواقف جمالية أصولية ، فهم يجاوزون عن طريق المقارنة إلى عملية تصنيف منهجية للأعمال الفنية المعروضة ، فيلحقون كلا منها بمدرسة معينة أو بموقف معين ، ثم يخضعون أعمال المدرسة الواحدة لدراسة مستوعبة تبدأ باستعراض أساليب الفتنمة (التكنولوجيا) المتعارف عليها ، ثم هي تنتهي حتماً إلى تكوين حكم ذاتي للباحث على ما عاينه من أعمال فنية ، ولكنه حكم تنفى منه العفوية والشوائية الغير مبنية على الدراسة والمقارنة

وكان الباحث الإجمالي يحاول استنابه جوانب العمل الفني بما يسلطه عليه من أضواء النظريات الجمالية ، حتى يمكن له في النهاية من أن يتواجد مع هذا العمل وأن يحيا معه تجربة جمالية شخصية .

ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن اتباع هذه الطريقة النقدية لا يمكن أن يصل بنا إلى تذوق متكامل للجمال ، إلا إذا كان لدينا استعداد مسبق للتذوق نتيجة لخبرات جمالية متراكمة . ذلك أن هذه الطريقة تعتمد في أساسها على أسلوب المقارنة المنطقية العملية فحسب ، وهي لن تيسخ لنا فرصة المشاركة الحيوية مع ينطوى عليه العمل الفني من ثراء باطنى عريض . وعلى هذا فالكمال حاسة التذوق الجمالى أمر ضرورى بالنسبة للباحثين فى علم الجمال ولغيرهم من عامة المعذوقين على السواء ، والا أدى بنا أسلوب المقارنة إلى نتائج أشبه بـ نتائج العلوم الطبيعية . وهى أبعد ما تكون عن النتائج التى نتوخاها فى الدراسات الجمالية .

ونحنم هذه المناقشة بالتأكيد على أن الحكم الجمالى إنما نتج فى الحقيقة عن الممارسة الفعلية للتذوق ، أى للتجربة الفردية البحتة التى لا يمكن تعميمها إلا إذا ضحينا بالسمات والفروق الفردية التى تؤلف فى مجموعها اللون الشخصى الفريد لأى حكم جمالى .

الفصل السادس

مدارس علم الجمال ومناهجه

١ — الخلاقات المدرسية حول طبيعة الجبال :

إن الخلاقات البارزة بين مدارس علم الجبال قد أدت إلى سوء فهم للمشكلة الجبلية ، وألقت ستاراً من الغموض حول مباحث هذا العلم وموضوعه — وقد يقال في الغالب إن موضوع علم الجبال هو دراسة الجبال وطبيعته ، عندما يبدأ الباحث في الكشف عن المستوى الذي تفسر أوقيانوس على أساسه هذه « الطبيعة » يأخذ بخلاف طريقه إلى الظهور ، ويحتدم الجدل بين الذاتيين والموضوعيين بين المثاليين والواقعيين إلى آخر المواقف التي سجلها تاريخ هذا العلم والتي سنشير إلى طرف منها في هذا الفصل ، وقد سبق لنا إشارات مقتضبة إلى بعضها .

وحقيقة الأمر أن مؤلفات علم الجبال وإن كانت تقسح صفيحتيها لمناقشات مختلف المدارس وآرائها سواء كانت واقعية أم مثالية ، كلاسيكية أم رومانطيقية ، بدائية أم بالدة ، إلا أن حقيقة الأمر أن هذا العلم يجب أن يسمو على أمثال هذه الخلاقات المدرسية ويتجاوزها كما هو الحال في علم الاجتماع وعلم التاريخ .

ولهذا فأننا سنحاول ماوسعنا الجهد أن نستقي من آراء المدارس ما يتضمن موقفاً إيجابياً ونهتمل ما عدا ذلك من آراء .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن تعارض الواقعية مع المثالية في مجال

التطور الفني لا يمتد في الحقيقة سوى بتتابع عشرين من عصور الفن

٢ — الجمال الطبيعي والجمال الفني

لنبحث أولاً عن حقيقة «الجمال» الذي بدرسه هذا العلم . فهل هو «الجمال» في الطبيعة أم الجمال في الفن ؟

إن الكثيرين يخلطون بين هذين النوعين من الجمال ، والواقع أن الشيء الطبيعي قد يبدو قبيحاً مثل صجرأ جرداء أو مضطربة صخرية قاحلة ، فتناوله يد الفنان الماهر لتجعل منه صورة رائعة جميلة والعكس صحيح فطلى أى حال كان فريفاً من الجمالين يعتبرون الطبيعة مجلى الابداع الإلهي ولهذا فهي تخرج عن دائرة الدراسة الجمالية .

أما الجمال الفني فهو يقوم على الصنعة والمهارة الفنية ويظهر من ابداع الفنان وجهه الخلاق . وقد يتداخل الجمال الطبيعي مع الجمال الفني ولكنها لا يتطابقان ، ومن أمثلة تداخلهما ما يرسمه الفنانون من لوحات للمناظر الطبيعية الجميلة وما يعبر به الشاعر أو الكاتب عن مجالى الطبيعة وسحرها . ومعنى هذا أن الحكم على الطبيعة بالجمال أو بالقبح لا بد أن يمر خـلال الموقف الإنساني منها وبفرق كانت بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، فبدى أن الأول شيء جميل ، أما الثاني فهو عمل جميل ، على أن الطبيعة تنطوى على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ، وإن كانت لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصب المبدعة ، فالجلى إذن هو ما يستثير أعجابنا ويشعرنا بالذلة في أى عمل فنى .

ومن ثم فعلم الجمال لا يتخذ من الجمال الطبيعي موضوعاً له إلا حينما

يكون هذا الجمال معرضاً من خلال فن من الفنون الجميلة ، وبحسب مقاييس هذا الفن كما لو كانت هذه المقاييس حالة في الأشياء . وعلى هذا فال موضوع الحقيقي المباشر لعلم الجمال هي اقيم الابعادية أو السلبية أي نواحي الجمال والقبح في العمل الفني وليس في الطبيعة . والفن بالمعنى الواسع للكلمة هو تحليل أو تعديل الإنسان للمواد الطبيعية ، أو هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، كما يقول (بيكون) وبهذا المعنى الواسع نجد أن الفن يتضمن سائر الفنون التطبيقية المعروفة كالنجارة والطب والهندسة ، ولكن هذه الفنون تختلف عن الفنون الجميلة كال موسيقى والأدب والتصوير والنحت والرقص والغناء .

الفنون التطبيقية حرف أو مهنة لا تدخل في دائرة علم الجمال إلا إذا تميز أدائها بمسحة جمالية كما سبق أن ذكرنا ، أما الفنون الجميلة فهي تتطلب نشاطاً حراً وخلقاً وأبداعاً وخيلاً خصباً ولا تستهدف أي غاية تنعية وتتضمن دلالات رمزية قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وعلى هذا فإن العمل الفني الجميل يكون موضوع حدس خلاق يبرر عن صميم حياتنا الوجدانية والحسية والعاطفية في مراحلها المختلفة .

وإذن فال موضوع الأساسي لعلم الجمال هو دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل فكما أن المنطق تأمل فلسفي حول قواعد الحق ، والأخلاق تأمل فلسفي حول السلوك الفردي والإجماعي ، فكذلك نجد أن علم الجمال يجب أن يكون تأملاً فلسفياً حول الجمال في الفن ، وحول النقد وتاريخ الفن وهما الدارستان اللتان مهدتا السبيل أمام هذا العلم الجديد .

والآن وبعد أن تبين لنا أن « الجمال » في الفن هو مداد

البحث في علم الجمال ، يتعين أن نناقش أراء المدارس حول طبيعة الجمال وماهيته ..

١ - الموقف الموضوعي :

أصحاب هذا الموقف يرون أن الجمال صفة حالة في الشيء الجميل فلازمه وتقوم فيه وتنت في أرائه يقطع النظر عن وجود عقل يقوم بأدراكه فهذه الصفة أو تذوقها . وإذن للجمال عند أتباع هذه المدرسة وجود موضوعي وله صفات أو خصائص موضوعية مستقلة عن الذهن الذي يدركها ، بل هي تأتي من الخارج وتفرض نفسها على ذهن المتأمل ، بحيث لا يستطيع تعديلها ، ولهذا وحسب وجهة نظر هذه المدرسة - فإن الناس جميعاً يتفقون في تذوق الشيء الجميل والاستمتاع به في كل زمان ومكان .. وقد كانت أفلاطون على رأس من ينادون بموضوعية الأحكام الجمالية حيث نيمده يجعل للجمال مثالا بالذات . والمثل عند أفلاطون هي أسس الموجودات وهي أصول الأحكام وهي الحقائق المثالية أي هي التي تقوم على أساسها الموضوعية في عالم الحس ، إن كان ثمة ما يسمح بقيام الموضوعية في هذا العالم في مذهب كذهب أفلاطون ، وإذن فهذه المدرسة - ومن شخصياتها الحديثة « ريتشارد برايس » - هذه المدرسة توجد بين الحق والجمال وتضع معايير للجمال تشبه معايير الحق ، أي أنه يمكن أن نقول عن الشيء الجميل على هذا الأساس إنه صواب والشيء القبيح إنه خطأ .

وإذا حللنا هذا الموقف وجدنا أنه يرجع إلى النظرة اليونانية القديمة القائلة بمطابق القيم الثلاث على أساس فكرة الكمال . فلما كان الحق يعد كمالاً

في ذاته أى أنه أكتمال الصواب . وكان الخير كمالاً أيضاً والجمال كمالاً أى
تحقق الانسجام التام في الشئ . الموجود ، فإن الحق يكون خيراً لأن كلا
الاثنتين كامل ويتصل بأسباب الجمال ، وكذلك فالحق جميل لأن الجمال تمام
الانسجام فهو كمال للموجود . وإذن فالحق جمال وخير ، وكذلك الخير
حق وجمال وبالتالي يصبح الجمال حقاً وخيراً .

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم السبب في قيام هذه النظرية
اليونانية الأصلية للجمال ، على اعتبار أنه ينحصر لحكمنا بالصواب أو بالخطأ
كما هو الحال في نظرنا إلى الحق وفي تقويمنا له :

ولما كانت الفنون محاكاة وتقليدا للطبيعة عند هذه المدرسة وعند زعيمها
أفلاطون بالذات أى أنها تستمد صحتها من صحة الطبيعة ، لذلك فإن
أفلاطون كان يرى أن الفن لا يرقى إلى مستوى الطبيعة ، إذ الأصل أفضل
من صورته فالطبيعة الحسية التي يصورها الفنان تكون أفضل من تصوير
الفنان لها .

وكذلك فإن الطبيعة الحسية . لما كانت تشارك في طبيعة مثالية أعلى منها
فالطبيعة المثالية تكون أكثر جمالا من هذه الطبيعة الحسية التي يقلدها الفنان
ولما كان هذا حال الفن وحقيقة أصله ، لهذا نرى أفلاطون يستغنى عن
الفنون وأصحابها ويقول : ما حاجتنا إلى الصور المحسوسة المدسوخة التي
يقلد فيها الفنان الطبيعة وعندنا أصلها ؟ وفي إحدى نصوص الجمهورية نجد
أفلاطون يحمل على الفنانين ويقول : إنه يجب أن نضع الغار فوق رؤوسهم
وأن نشيعهم خارج المدينة لأنهم يبدون بذور الشر والأخلاق الفاسدة بما
من رذيلة ويعرضونه على أنه خير وهنا ، نجد أفلاطون يتصور أن شعراء

وقفنا في عصره يقدمون فكرة الفن للفن على فكرة الفن المستند إلى مبادئ الأخلاق ، ولما كان أفلاطون ينشد لأفراء المدينة تمام الفضيلة لهذا فقد تحوف على مدينته من أمثال هؤلاء الفنانين الذين يجدون الرذيلة ، ويسلطون الأضواء الفنية عليها ، الأمر الذي يحجبها إلى الناس فيندفعون في طريق الغواية والشر .

ولا نريد هنا أن نعيد ما سبق أن ذكرنا فيها أن الحكم الجمالي ليس كالحكم المنطقي وأنه لا يتسم بالموضوعية لأنه يتعلق بعدة عناصر متفاعلة هي : الفنان بما لديه من حياة ومشاعر عميقة وذكريات طويلة ، والأثر الفني الذي ينتجه ، وما ينتج عن التفاعل بين الأثر والفنان قبل أن ينتج من خدس للصورة الجمالية ، ثم يأتي دور المتذوق الذي يصدر الحكم الجمالي في النهاية ، وهذا المتذوق يتدخل في هذا التفاعل فيصبح تفاعلا ثلاثياً أي ذا أطراف ثلاثة ويكون على المتذوق أن يقتنع بالصورة الفنية موضوع خدس الفنان وذلك بأن يمسك بها خلال هذا التفاعل الفني الذي أشرنا إليه . فالمتذوق إذن لا يلف كالصفحة البيضاء ويترك للموضوع الخارجي أن يطبع نفسه عليها ، فيصدر هو حكمه على هذا الموضوع نتيجة لهذا الانطباع الآلي الذي لا يتدخل بشخصه في تقويمه : وكأنه يتناول بالحل مشكلة رياضية أو كافي به يصور بقله منظرًا فوتوغرافيًا . وإذا كان الأمر كذلك فالتذوق الأحكام الجمالية تستمدق في كل زمان ومكان وعند كل شعب وجنس . ولكن يكون ثمة اختلاف أبدأ بين هذه الأحكام بالنسبة لأثر فني واحد رغم تباين العادات والتقاليد واختلاف طرق التربية والوراثة والبيئة . وبهذا يصبح لدينا منطق جديد للحس يشبه منطق الأحكام الاستدلالية ويكون

الحكم الجمالي كالحكم المنطقي تماماً ، وهذا أبعد ما يكون عن ميدان الجمال وإدراكه فليس الجمال محاكاة للطبيعة كما قال أفلاطون ، وهو ليس حقيقة موضوعية منفصلة عن قوانا الإدراكية والشعورية ولكنه ينبع من نفس الفنان ويتلقاه المتذوق فيصدر حكمه عليه .

هذا هو الموقف الموضوعي فيما يختص بطبيعة الجمال .

ب — الموقف الذاتي :

لقد نشأ هذا الموقف للرد على هذا التطرف الشديد في تصوير الجمال وتقويمه . فإذا كان الموقف الموضوعي قد أعتبر الجمال صفة عينية حالة في الشيء الجميل ، فإن أصحاب الموقف الذاتي قد اعتبروا الجمال معنى عقلياً فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها . ونجد على رأس ممثلي هذا الاتجاه الذاتي في فهم الجمال « تولستوي » وهو يرى أن قيمة الأثر الفني الحقيقية ترجع إلى تأثيره أولاً وإخيراً فيمن يدر بكونه ، فجمال الأثر الفني يقوم إذن على أساس تقدير الناس له ، ومن ثمة فإن قيمة الأثر الفني تزداد بازدياد عدد المعجبين به والمتذوقين له ، لأن الجمال في حقيقة أمسه ليس ظاهرة موضوعية بل هو مرهون بالتأثير الذي يحدثه في نفوس مشاهديه ويتعلق بشخصية الفرد ومستواه الثقافي والحضاري ، وهو ليس عاماً مطلقاً لا يتقيد بزمان أو مكان .

ج — الموقف الموضوعي — الذاتي :

ولكن بعض الكتاب قد خفف من هذه الذاتية المتطرفة ، ورأى أن الجمال هو علاقة بين الشيء الجميل والعقل الذي يدركه ، وقد رأينا نحن فيما

أوردناه سابقا أن الحكم الجمال يتطلب تدخلا من الذات . فبما أننا
وعواطفنا في عملية تامة كاملة تسبغ فيها ذاتيتها على الاثر الجميل فتفاعل
معه وتتأثر به كما يتأثر الحكم على الشيء بكل ما تنفعل به الذات المتذوقة
فيكون الحكم الجمالي ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه
الموضوعية هو أن هناك موضوعا مائلا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله .
ولهذا الموضوع مظهره وألوانه وشكله وزواياه ، فإذا كان ربما كان
الاضواء تتلامح فيه مع الزوايا ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر الألوان بهذه
الاضواء وتتمازجها . وفي القصيدة نجد كلاما موزونا وفكرة مصورة ، أي
نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا
فيجد صدى فيها ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا فيكون الرجوع هو الحكم
الجمالي . فكأن الحكم الجمالي - إذا أردنا أن نشبهه تشبيها كوتكوزنيا
مشخصا نوع من رجوع الصوت المنجى إلى شوكه رنانة هي النفس هي تكون
أهترزها هو تتعورها بالجمال .

٣ - أخلاقية الجمال :

مصممون هذه المشكلة هي التساؤل عما إذا كان يجب أن يرتبط
الجمال بقواعد الأخلاق . أو أن كلا منها منفصل عن الآخر له
أصوله وقواعده ؟

ذكرنا فيما سبق أن فلاسفة اليونان كانوا يربطون بين الحق والخير
والجمال ويخص منهم بالذكر « أفلاطون » وكذلك الرواقيين . فالرواقية
أيضا كانت ترى أن الشيء الجميل وهو الخير الكامل في نظر علم الأخلاق

ونجد أن « هربارت » في العصر الحديث : وهو مؤسس علم الجمال ، يوحّد بين الخيرية والجمال . ويجعل علم الاخلاق فرعاً من فروع علم الجمال . فالذوق ليس مقولة أخلاقية فحسب في نظره ، بل هو وحده الكفيل بالتعبير عن القيم الاخلاقية وهو المحك الاول والأخير في تقويمها ونجد أن الجمال قد اقترن بالشعور الخلقى عند القائلين بالحاسة الخلقية وعلى رأسهم شافستيري الذي ربط بين الخير والجمال ورأى أن جوهر الاخلاقية قائم في الانسجام بين وجدان الفرد ومطالب المجتمع أى في جمال التناسب والتناسق بين وجدانات الافراد بعضها مع البعض في علاقاتهم الاجتماعية . مع استبعاد سائر الميول الشاذة غير الطبيعية التي لا تستهدف غاية معينة وبمعنى آخر فإن « شافستيري » يرى أن الجمال في حقيقة أمره ضرب من المارموني أى الانسجام ويهاجم هو وأصحابه فكرة التفضيلة التي ينطوى عليها الدين وإلى تقوم على أساس الثواب والعقاب ويرون أن جمال التفضيلة في ذاتها يكفى لحث الانسان على فعل الخير . ذلك أن القانون الخلقى يعتبر وحده بدون الدين مصدراً للاخلاق الفاضلة هذه الاخلاق التي لا تقوم في نظره على الطمع في الجنة أو الخوف من النار بل يجب أن تقوم على حب التفضيلة لذاتها أو لجمالها . والنفس بطبيعتها تهفو إلى الجمال ، وتثّر من القبح .

ولكن هذا الاتجاه عند أصحاب هذه المدرسة ليس يعنى أن الفن يجب أن يكون خادماً للأخلاق أو أن نتخذ من الفن أداة للوعظ والارشاد الاخلاقي إذ أن هذا الاسلوب الوعظي قد ثبت عدم جدارته ، فليس من الحكمة أن نخضع الفن لمقاييس الاخلاق فنحول بين الفنانين والتعبير عما

يفعلون به من صور قد يكون بعضها منافي للأخلاق كأجزاء جسم المرأة العارية مثلاً، ولكن هذا الموقف أيضاً الذي يربط بين الأخلاق والجمال، إذا كان لا يستهدف إخضاع الجمال أو الفن للأخلاق، ويرى أنها ينبعان من معين واحد فإنه على الرغم من هذا لا يسمح للفنان بالإطلاق بلا حدود في تعبيراته الفنية التي قد تبدو منافية للأخلاق. وسيفسر أصحاب هذا الرأي موقفهم هذا بأن الفنان نفسه سيدشر نقبح الصور التي تنافي الأخلاق وقد تكون هذه مبالغة غير صحيحة.

وإذاً فيقتضى بنا هذا الموقف إلى مذهب آخر ينادي أصحابه بأن الفن للفن ويرفضون بشدة أن يخضع الفن لقواعد الأخلاق أو الدين. وقد عرف هذا المذهب أولاً باسم «مذهب الطبيعيين» قد جاء كردة فعل على معاكسة للرأى الذي يربط بين الخير والجمال. أنشأ هذا المذهب «هزلك» وتبعه «إميل زولا» وكان من المشايخين له الشاعر الفرنسي الداعر «بودلير» ومن أتباع مذهب الفن أيضاً «تولستوي» كما سبق أن ذكرنا.

وكان إميل زولا من أتباع هذا الرأى أيضاً ومن أفراد المدرسة الطبيعية، وقد أراد أن يطبق القيمة الجمالية في ميدان الفن بمعزل عن الخير محاولاً أن يستعمل المنهج التجريبي المستخدم في العلوم الطبيعية، ذلك المنهج الذي دعا إليه «كلود برنارد» في عصر «إميل زولا» وغايته من ذلك أن يكون الأدب صورة لواقع أي يتقابل الجمال مع الحق، وأن يعتمد الاثنان عما يسمى بالخير، فإذا حدث وأتجه الفنان إلى التعبير عن نزعات إنسانية عامة وتسامى في هذا التعبير بحيث يتفق في النهاية مع قواعد

الأخلاق ، فلا يفهم مع هذا أن الإخلاق تفرض قواعدها على الفنان أو أن تمت التزاما أخلاقيا في مجال العمل الفني . وأنسياقا مع هذه النظرية أغرق إميل زولا في أسلوبه في الأدب المكشوف فأخذ يصف بدقة حياة شخصياته معبرا عن نزعاته الداعرة ونزواتها الجذسية كما نرى ذلك وتلمسه في قصة « نانا » تلك المرمس التي تعرض إميل زولا لسرد حياتها بطريقة الواقعية المكشوفة وبأسلوب في غاية الدقة كما لو كان يصف تجربة علمية أو ظاهرة طبيعية ، لأن رسالة الفنان في نظر إميل زولا قينا - هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ ولهذا أيضا نجد إميل زولا من قبله « فيكتور هوجو » يدافعان عن الشاعرة « بوديلير » ذلك الذي فاق كل من كتبوا في الأدب المكشوف بما سبقه في ديوانه « أزهار الشر » من وصف جنسي لذوات المرأة وحياتها الشهوانية وأجزاء جسمها وغمر ذلك من مسائل قديم مع الحياء من الحديث عنها ، وكان قضاء بودلير قد حكموا عليه بمصادرة ديوانه وأرغموا به العقوبة . فقام « هيجو » يرمي هؤلاء القضاء بالجهل والتعصب وعدم تذوق الأدب ويأنهم قد خانوا حرية الفن . ويدعوا إذن أن الطبيعة الأصلية للفنان تتمرد على جميع صور الالتزام التي لا تنبع من هذه الطبيعة ذاتها ، ولهذا مذهب الفن للفن هو المذهب الذي يسبحه أهل الفن جميعا ويستهمون مشاعرهم ويتفق تماما مع النزعات الفنية الأصلية ، ورغم أنه قد يتعارض مع مطالب المجتمع وحاجات الدين وقيمة وقواعد السلوك الخلقى ولهذا فأننا نجد أنه كلما كان المجتمع وإقناع تحت ضغط الرجعية وروح المحافظة ، كلما كان الفن مكبلا بالقيود ، وأبعد ما يكون عن فكرة الفن للفن والمكس صحيح :

مناهج علم الجمال

إذا كان من الممكن أن ندرس « التذوق » سيكولوجياً عن طريق مناهج مدارس علم النفس المختلفة ، فهل نستطيع أن نضع منهجاً جمالياً يدرس الجمال في علاقته مع الظواهر الجمالية ؟

الواقع أن أي علم يدرس الظواهر لا بد له من منهج للدراسة ، ومنع هذا فقد رأى فريق من الجمالين استحالة قيام منهج محدد لدراسة الجمال ، وهؤلاء هم طائفة اللامنهجين ، أصحاب النظرة الصوفية والنظرة التأثرية ؛ أما الجماليون المنهجيون فهم : التجريبيون والوضعيون أو التحليليون ، وأصحاب الموقف الوصفي والموقف المعياري ثم الدجماطييون والنقديون وأخيراً أصحاب الموقف التكاملي .

أولاً - الموقف اللامنهجي : ويمثله صوفية الجمال والتأثريون ،

١ - النظرة الصوفية

ويرى أصحاب هذا الموقف أن العقل عاجز عن إدراك الجمال ، ومن ثم فيجب استبعاد أي منهج يضعه في هذا الميدان ، بل يجب أن نتجاوز العقل وأن ندرك الجمال عن طريق الوجد أو الجذب 'extase' ، حينئذ يتكشف الجمال للذوق الصوفي كحقيقة لا ممقولة فوق نطاق الحل ، وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها - كما يقول أفلوطين - غير « الموسيقى ، والمحبة ، والفيلسوف » .

وقد بالغ بعض اللامنهجين في هذا الاتجاه مثل رسلن Ruskin الذي

يذهب إلى أن الفن - وهو ميدان الظاهرات الجمالية - نوع من العبادة أي أن الجمال لا يدرك بالعقل أو بالحس ، بل يكون موضوع عبادة أي شعور إيماني مقدس .

أما برجسون فقد استبدل الجذب بالحس *Intuition* وأشار إلى أن إدراك الجمال إنما يتم عن طريق الحس ، وليس الحس في حقيقة أمره سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنة أي إدراك الديمومة والخلافة إدراكاً مباشراً ، فكأننا بالحس نحيا الجمال ونشعر بديبه في قوسنا ، ومن ثم فإن أي محاولة لاستخدام العقل المنهجي في تحليل الجمال تكون من نتيجتها تفتيت الجمال وموانته .

وعلى هذا فالجمال عند الحدسيين من صوفية وفلاسفة يتجاوز النظرة العلمية المنهجية ويعلو على نظرة رجل الشارع ، فهو ينبع من القلب لا من العقل من تجربة الشعور لا من تجربة العمل ، ومن الإلهام لا من التأمل العقلي .

ب - النظرة التـأثيرية للجمال :

وكما أشار الحدسيون إلى استحالة « المنهج » في علم الجمان فكذلك ذهب التأثيريون إلى أن تذوق الجمال . لا يمكن أن يكون موضوعاً للدراسة أي أن يكون علماً . فنحن لا يمكن أن نتجاهل عنصر الإشغال والقبول النفسي إزاء الجمال كما يقول أناطول فرانس ، ومن ثم - حسب رأيه - فإنه يتعذر علينا الوصول إلى أي صيغة علمية في مثل هذا المجال . وحتى إن وجدت فإنها تكون موضوع حدس غير عقلي ، ولهذا فإنها

ستبدو قساة وغير كاملة من وجهة النظر العلمية .

وإذن فادراك الجمال أى الذوق الفنى ليس عملية علمية . فنحن نعمل ونتأثر ونحس بالأبعاد الوجدانية للأثر الجميل ، ولكننا نهجز عن فهمه عقلياً .

فكل ما ندعو إليه هذه المدرسة إذن فهو أن نمضى قدماً فى طريق الذوق الجمالى فنحس بالجمال ونفتبط به دون أن نحاول دراسته . ولكن هذه النظرة التأثرية تكاد تكون سلبية محضه ، فالحياة مثلاً ليست أقل غموضاً من الفن الجميل ومع ذلك فنحن - لكى ييسر لنا فهم عملية المضم لا نقنع فقط بمتابعة هذه العملية فى استمرارها ، بل نتدخل منهجياً لتحليلها خطواتها لكى نعرف قوانين المضم وقواعده .

وعلى هذا فالمدرسة التأثرية تخطئ - حينما تظن أنه يكفى أن نستمع بالجمال فحسب دون أى محاولة من جانبنا لدراسته .

ثانياً - الموقف المنهجى :

أما دعاة الموقف الموقوف فى ميدان الدراسات الجمالية فمتمهم : -

١ - التجريبيون : أصحاب علم الجمال التجريبي (١) .

تدرس هذه المدرسة دور « التجربة » فى علم الجمال ، وقد حاول « فخر » - أحد دعاةها - أن يقيس شدة الإحساس ذات الطابع الذاتى

(١) راجع :

Ch, Lâlo, L'esthétique expérimentale contemporaine p. 82-115.

الكيفى عن طريق قياس منبهااتها المرفوعة الكمية ، فوضع منهاجاً يقيس به لذة الشعور بالجمال . وهى لذة داخلية وشخصية بحتة . ويقوم هذا المنهج على دراسة الأشياء التى تحدث اللذة فى نفوسنا ، والتى تكون السمة الجمالية فيها خاضعة للقياس ، وهو يسمى هذا المنهج بمنهج « علم الجمال الاسفل » أو « علم الجمال التجزيى » الذى يمارضه علم الجمال الأعلى ، أو « علم الجمال الميتافيزيى » الأولى القياسية كما كان عند القدماء . وينتهى فعن بالكشف عن عما يسميه « بالقطاع الذهبى » الذى يمثل فى نظرية شخصية الكم الاعجابى لأذواق المشاهدين .

وهو ينصح - إذا أردنا الوصول إلى قوانين مامة فى هذا العلم - بضرورة تبسيط التجربة حتى لا يتدخل فيها الاضطراب والغموض كمنهجية للتقليد الملاحظ فى موضوعات الفن .

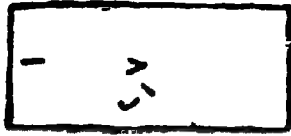
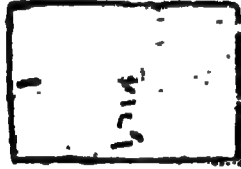
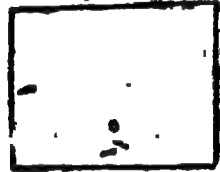
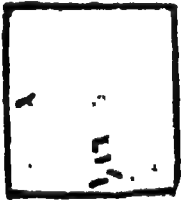
ويجب أن تتضمن التجربة أكبر عدد ممكن من الحالات الوسطى حتى يمكن استبعاد الخصائص الشخصية البحتة للأذواق الاستثنائية الشاذة التى قد تعوق استخلاص العلاقات الضرورية المشتقة من طبيعة الأشياء . وسنرى أن إحصاء النتائج الكلية سيكشف لنا عن طراز متوسط أو عادى للذوق مع انحرافات عادية للتعبيرات Variations .

وحتى نساأل فخر لماذا تبدو لنا أبعاد نافذة مستطيلة الشكل مثلاً أكثر ملائمة لنا واستحساناً عندنا من نافذة أخرى ليست لها نفس الأبعاد ، وذلك بعداء أبعاد سائر الهياكل الأخرى المصاحبة لى من النافذتين ، كالزجاج وواجهة المنزل والألوان وغير ذلك ؟

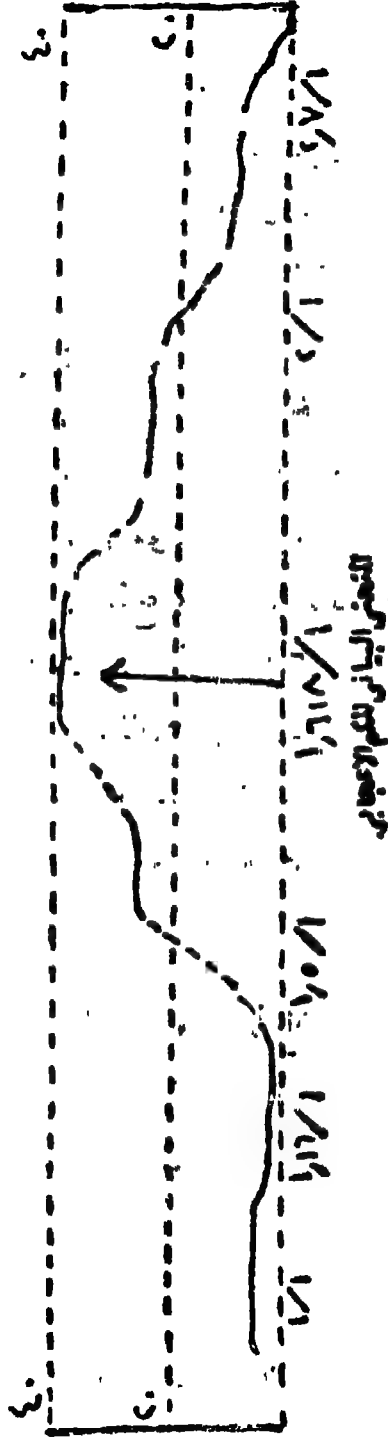
وإذا كررنا النظر إلى عدة نوافذ مستطيلة مختلفة الأبعاد فإننا نحصل بعد إحصاء النتائج إلى أن قرية من الناس يستحسنون النوافذ المستطيلة التي تكاد تقترب من الشكل المربع ، والآخرون يستحسنون ما كان الارتفاع فيها ضعف العرض ، وهكذا يختلف استحسان الأفراد بصدد أبعاد هذه النوافذ المستطيلة ولكن غالبية المشاهدين يستحسنون من بين مجموعة الأشكال المستطيلة لهذه النوافذ شكلاً مستطيلاً معينه له أبعاد معينة ، ويسمى فختبر النسبة بين الطول والعرض في هذا المستطيل الذي حاز إعجاب الغالبية بالقطاع الذهبي Section d'or وهو الذي يشير إلى أكبر قسم ط من الجمال الأمر الفني .

وفيما يلي توضيح هذه التجربة بالرسم البياني :

رسم بياني يوضح النقص البياني لكم الاعجابى وقاس بآثر الاستطيلان
استقصاا لى الشاهدين



الستطيلات المستخدمة في التجربة



ونلاحظ من ناحية أخرى أن منهج فيختر التجريبي لم يحرز تقدماً ملحوظاً في ميدان القياس الجمالي وذلك لأنه اكتفى باختيار موضوعاته من بين الأشكال الهندسية المختلفة ، وهذا سيؤدي بعلم الجمالي إلى أن يصعب على تحليلها مجزء الموضوع الجمالي إلى أجزاء ، ويحكم على كل جزء منها على حدة . فحينما حكمنا على النافذة بالجمال أو بالقيح من ناحية أبعادها فقط نكون قد أغفلنا فيها نواح كثيرة أخرى مصاحبة للشكل . وقد تتداخل هذه العوامل الأخرى مع الشكل في تقديرنا لجمال النافذة . والواقع أن الموضوع الجمالي ليس بهذه البساطة التي يراه عليها فيختر ، فهو موضوع معقد ، لا يمكن أن نحكم على أجزائه كل على حدة ، ذلك أن اجتماع الأجزاء في الموضوع يتخلع عليه سمات جديدة تختلف عن مجموع سمات هذه الأجزاء في حالة انفصالها . فكان الأثر الجمالي يتألف من مجموعة الألحان لكل لحن منها على حدة قيمة محدودة ، ولكن هذا اللحن المنفرد عندما يرتبط في علاقات منسجمة مع الألحان الأخرى تكون له مجموع قيمة أخرى متمايزة تعبر عن هذا التركيب الأعلى الجديد .

وإذن فنحن قد أغفل في منهجه التركيب الأعلى لمجموعة الألحان ووجه نظره إلى كل لحن على حدة ، مع أن سمات الجمال تتعلق بالألحان المؤلفة لا المنفردة . ومن هنا فإن الموضوع الجمالي يكون له تركيب فوق *Supra-structure* يعلو على تركيبه العادي ^(١) .

(١) راجع لالو Ch, Lalo, Nctions d'Esthetique. p. 17
 " Toute oeuvre d'art est un jeu de combinaisons du type -

ويتدخل علم النفس لدراسة أثر العامل النفسى فى تكوين هذا التركيب الدوقى للموضوع الجمالى ، كما يتدخل علم الاجتماع لدراسة مدى فاعلية المجتمع فى تكوين هذا التركيب الأعلى .

وقد استغل البعض هذا الاتجاه التجريبي فى ميدان الدراسات الجمالية لوضع أسس مادية أو مائيس كمية للظواهرات الجمالية بصفة عامة ، بل لقد أخضع هؤلاء مظاهر الجمال فى الطبيعة وفى الكائنات الحية لهذه المقاييس مع أن معظم الجمالين — ومنهم فخر — يرون أن الأعمال الفنية وحدها هى موضوع الدراسة الجمالية .

ومن المحاولات الغريبة التى استخدمت المنهج التجريبي بطريقة مضللة قيام بعض المشتغلين بالفن والمسائل العامة بترتيب مسابقات لجمال الأجسام ووضع شروط استقرائية للتحكيم فى هذه المباريات ، وقد لاحظ المكون فى هذه المباريات أن تلك المقاييس المادية عاجزة عن اختيار الأجل أو الأكل ، فلم تعد المقاييس المثلى للطول والعرض والعمق والأطراف والعتق واستدارة الثدى والعجز وطول الساق ومحيط الخصر وطول الجمجمة والوزن وشكل الشعر ولون العينين ولون البشرة . . . إلى آخره ، لم تعد هذه المقاييس وحدها كافية لإصدار الحكم النهائى بهذا الصدد ، ومن ثم فقد رأوا أن تمت عنصراً هاماً أغفلوه وهو ما يثير الإغراء والتشويق النفس .

- polyphonique, ou un contrepoint de structures mentales et techniques. d'ou résulte la structure de structures, ou supra-structure, qui est le tout l'oeuvre. qu'elle soit musicale, plastique ou littéraire .

فقد تكتمل هذه المقاييس في شخصية فتاة ما ، ومع هذا تكون كالتثال
الجامد أي يكون أمرها كما هي تمثال نحتة فنان محتذا هذه الصفات والمقاييس
الجمالية المثل ، ولكن هذا التمثال تنقصه الحياة . وإذن فإن تكون له قيمة
إذن قورن بالنموذج الحي .

وهكذا فإن المقاييس نفسها لا يمكن أن يستعاض بها عن استحالة
و استيطان النفس التي تكتمت وراء هذه المقاييس وقللتها جمالها ، كما أنشأ
للحس جماله . ولينفس بهجتها وفتنتها كما أن للحس إغراءه . ولهذا فقد اقتنع
المحكمون في مباريات الجمال بضرورة إضافة نسبة معينة من الدرجات لما
يسمى بالفتنة النفسية أو جمال و بهاء الروح . ولنا نباغ عندما نقول إن
جمال النفس الروحي أعلى قدراً من صنوف الجمال والفتنة والإغراء الحسي
بل نستطيع القول إن الطرفين متعا . لأن في تأثير كل منها على جمال الشخصية
وقوة تأثير هذا الجمال في الآخرين .

وإذن ينتج من هذا أن أي محاولة لأقامة الحكم الجمالي على أساس من
المقاييس المادية إنما تعتبر محاولة غير مثمرة ولن يكتب لها النجاح .

ب - أما المنهج الوضعي أو التحليلي في دراسة الجمال فهو الذي يحاول
أصحابه الكشف عن القواعد والمبادئ التي ينبغي أن يرسمها الفنان في
إنتاجه والناقد التي في نقده . والمتذوق في تذوقه . وذلك في حدود دور
كل منهم حتى نعرف الظروف المختلفة المصاحبة لعملية الإلهام ثم ندرس
طريقة تأثير هذه الآثار الفنية في المجتمع . فمجال البحث هنا هو عقل
الفنان ونفسيته لمعرفة الظروف التي تؤثر في إبداعه والأذواق التي تميز عصره .

وإذن فلدبنا خطوتان . الخطوة الأولى : نجدها في غام الجبال التحليلي وهي التي نحاول فيها أن نكشف عن القواعد والمقاييس الجبلية ، والخطوة الثانية نجدها في علم الجبال المياري وهي التي نحاول أن نطبق فيها هذه المقاييس بأن نجعلها أساساً لحكامنا الجبلية .

ولكن كيف تصل إلى هذه القواعد والمقاييس ؟ .

كلنا نعرف أن الجبال إما أن يتعلق بأثر أى فعل أو بعاطفة أو بعقلي . ولا تخرج صفة الجبال عن هذه الأشياء . ونعرف أيضاً أن مقاييس الجبال وضعت لتقيس أدنى شعور بالجمال وهو الشعور باللذة على ما يقول به البعض فالشعور باللذة الحسية قد تصحبه نشوة جمالية وعلى هذا قصد القائلين بذلك نجد الإحساس باللذة أو بالألم أول صور الإحساس الجمالي . ولكن لا تتفق مع القائلين بهذا الرأي ذلك لأن إدراك الجمال لا يقوم على إحساس باللذة أو بالألم ، بل يقوم على تخدش خالص للشعور موضوع تحمل الفنان . أما اللذة فإنها قد تحدث كأثر حسي لاحق لشعورنا بالجمال . ولكن الخطوة الأولى في تذوق الجمال والحكم عليه - وهي الحد الأدنى للشعور الجمالي - تتمثل في الشعور بالراحة التي تعترى النفس حينما نشعر بأن شئنا انسجاماً أو تنسيقاً في موضع ما . ثم تأتي مرحلة ثانية وهي التي نحكم فيها على الشئ بأنه جميل وهذه المرحلة متوسطة في تطور شعورنا بالجمال والحكم عليه . وتأتي بعدها مرحلة يتضح فيها أن هذا الشئ أجمل من الآخر ، ثم تأتي مرحلة رابعة نحكم فيها بأن هذا الشئ رائع أي أن جماله قد فاق بكل الحدود ، هذه المرحلة نثير فيها نوعاً من الجزة العميقة بحيث نتشهى في أعماق نفوسنا ونشعر بالبهجة والمرح والغبطة والانطلاق إلى

تذوقنا مثل هذا الأثر الرائع . فالروعة في الجمال ترتبط بأعمق بقسية
للتذوق وتدفع به إلى موجه عارمة من الانفعال تكون أساساً لتقويم هذا
للشيء وحكمه عليه بأنه باغ حد الروعة . أما إذا كان الشيء موضوع
الحكم رائعا ومتصلا بأسباب الأزلية والخلود أى أنه يفوق الحدود المتصورة
للعظمة والبهاء بحيث نشعر أمامه بالضخامة والسيطرة ومن ثمة نوليّه تقدّيساً
وإجلالا فأننا لا نحكم عليه بالروعة فحسب بل نحكم عليه بالجلال إلى جوار
الروعة (١)

(١) يورد شارل لالو - عالم الجمال النفسى - جدولاً للمقولات الجمالية
البعثة ، ويصيرها في تسع مقولات من حيث نسبتها إلى قواها الرئيسية
الثلاث : العقل ، الإرادة ، والحساسية أما العقل فإن نشاطه الجمالى ينصب
على إدراك العلاقات الكامنة بين موضوعات الإحساس وأما الإدارة فإنها قد
تتجه إلى نشاط حر . أو قد تخضع لتحكم القدر . وأخيرا الحساسية الجمالية
وهي تأثر ملائم يمتد على الرضى ويزيد من حيوية الفرد والجماعة ،
وتختلف مواقف هذه القوى الثلاث بالنسبة لظاهرة التناسق أو الانسجام
harmonie التى هي محك الحكم الجمالى والانسجام أما أن يكون متحققاً
possédée أو يكون مطلوباً cherchée أو يكون مفقوداً perdue
فإذا كان الانسجام المحقق موضوعاً للعقل فإن مقولة الجمال تكون قى
هذه الحالة لفظ « جميل » beau ، وأما إذا كان مطلوباً وموضوعاً للعقل
أيضا فلمقولة هي « سام » sublime وأخيرا إذا كان مفقوداً فالمقولة
= (روحى) Spirituel

هذه هي صورة من صور التقويم الجمالي وتليها صورة من صور التقويم في ناحية القبح ولستنا بعمدد الكلام عن هذه الناحية .

== وأما إذا كان الانسجام موضوعاً للنشاط الإرادى إيجاباً أم سلباً فإن المقولات تترتب على النحو السابق فيكون لدينا « جايدل » أو فخم « نراجيدى » . « كوميدى » . وأخيراً أن الانسجام موضوع الحساسية ثلاث مقولات هي « لطيف أو رشيق » . « درامى » . « ساخز » .

ويصبح لدينا إذن ثلاث مقولات للانسجام المتحقق وهي : جميل . وجليل أو فخم ولطيف . وهذه المقولات تعبر عن وجود تناسب سليم بين الاجزاء والكل المركب منها . أى النسبة المعبرة عن الاتزان في الموضوع . فيقال مثلاً عن المعبد اليونانى أنه جميل وعن العصر الفرعونى أنه فخم وعن المسكن الذى يبعث على الانشراح أنه « لطيف » وتحقيق الانسجام بالنسبة للشيء الفخم إنما يعد انتصاراً للإرادة على مقاومة المادة ، وإظهاراً لسيطرتها على ذاتها وعلى الأشياء .

راجع شارل لالو - المرجع السابق ٩ وما بعدها .

Tableau des neuf . principales categories esthetiques .

وتوجد صيغ أخرى غير هذه المقولات اتسع ولكنها تعميمات أو إشارات رمزية وبعضها يتضمن عناصر جمالية . ومن أمثلة هذه الصيغ -

Pittoresque, plastique, monumental, poetique, theatral roma, neque, lyrique, pathetique, hierarchique, musique, joli, charmant, ridicule, caricatural, plaisant de caractere, etc.).

هذه الصور المختلفة التي عرضناها للأحكام الجمالية يبدو أنها تتناول ظاهرات كيفية لا كمية. ولهذا فأننا نعتبر عليها أحكاماً ذات طابع كيفي تعبر عن الشدة لا عن الكم. ومن ثمة فأننا لا نعترف بأي محاولة لوضعي مقاييس حكمية لهذه الظاهرات الجمالية لأن هذه المقاييس الكمية كما يقول (برجسون) لا تستطيع أن ترسم صورة حقيقية لظواهر الكيف والشدة. ولا يمكن أن نترجم ترجمة صحيحة عن أي ظاهرة كيفية. وحكمنا على المنهج الوضعي هو نفس الحكم الذي ذكرناه على المنهج التجريبي من حيث أنها لا يصلحان لدراسة ظاهرة الجمال، وشروط التذوق وعوامل الإبداع الفني.

٢ - المنهج الوصفي

نرى أصحاب هذا المنهج أن عالم الجمال لا يجب أن تحكم على الشيء بالجمال أم بالقيح. فذلك أحكام قيمية فارغة لا معنى لها، بل تعين عليه أن يصف ويفسر ويقرر لا أن يحكم، ونجد عند سانت بوف Sainte - Beuve الناقد الفرنسي المشهور محاولة للنقد الأدبي تنسم هذا الطابع الوصفي، فكأنه يصنف تاريخاً طبيعياً للعقل، والتاريخ الطبيعي لا يتضمن أحكام القيمة فهو يصف الطواير والموجدات ويصفها ويفسر ما أمكن ذلك، وليس من اختصاصه أن يضح لها قيا أو يجعلها موضوعاً للتقدير الجمالي. ذلك لأنه علم وصفي نظري يفرض ما هو موجود وليس معيارياً يتنازل ما ينبغي أن يكون.

وقد ظل تين Taine أيضاً أن علم الجمال لن يصبح علماً معترفاً به في

المستقبل إلا إذا تخلى عن أحكام النيمة واتجه إلى الكشف عن القوانين
وإلى التفسير كما هو الحال في علم النبات مثلاً .

جدول المقولات الجمالية

Harmónie (مفقود)	perçue (مطلوب)	cherchée (متحقق)	dissecée (الأنجمام)	Harmonie
روحي	Scrituel	سامي	Satline	جميل
Intellectuelle (عقلي)	Beau	Grandiose	(إرآدي)	Affective
كوميدي	Gcnique	تراجيدى	Tragique	جليل
ساخر	Hum.cristigite	درامي	Dramatique	Gracieux (حسى)
Active				

لطيف أورشيق

فعلم الجمال في نظر (تين) يجب عليه أن يعين خصائص الأعمال الفنية
من نواحي ثلاثة: الجنس والبيئة والزمان (أى الإنسان والمكان والزمان)
إذ أن كل عمل فنى يخضع لدراسة علمية وضعية من ناحية الجنس الذى
أنتجه - والبيئة التى أنتج فيها - ثم العصر الذى تم إبداعه فيه . ومرتب
الأعمال الفنية بحسب هذه العوامل الثلاث . لا من حيث الجمال أو القبح ،
بل كما يرتب عالم الأحياء الكائنات من فقرية ولا فقرية إلى غير ذلك .

د - المنهج الدجماطيقى والنقدى :

وإذا كان أتباع المدرسة الوضعية قد أغفلوا الأحكام التقويمية ، واستأصوا
عنها بالأحكام الوصفية أو التقريرية ، فإن المدرسة الدجماطيقية القديمة قد
وضعت مثلاً أعلا تحكم به مقتضا على الأثر الفنى بالجمال أو بالقبح ، وكان
أهلاطون هو أول من وضع مثلاً للجمال تشارك فيه الأشياء الجميلة المحسوسة ،

ويصدد مدى ما فيها من جمال بما يقاس إليه . أما كانت Kant فإنه يضع مثلاً أعلى أولياً *apriori* أخلاقياً وجمالياً . يطبق على الأشياء . ولكنه غير مشتق منها . وعلم الجمال عند (كانت) هو في صميمه نقد للحكم أو تأكيد لصحة المبادئ الأولية للذوق بقطع النظر عن موضوع التذوق وهي الأشياء الجميلة ، فلا يوجد حسب رأي كانت - علم يدرس ما هو « جميل » بل العلم يعرف على دراسة مبادئ الذوق الأولية . ولكن هذا لا يمنع من قيام علم يصنف الفنون الجميلة ويدرسها .

وعلى هذا فافئنا نرى أن الدجماطيقية قد وضعت للجمال مثلاً أعلى تاهياً كامل البناء بينما وضعت المدرسة النقدية مبادئ أولية ثابتة للذوق الجمالي .

ولكننا نجد برجسون ومدرسته يضعون مثلاً أعلى متحركاً وأكثر تلقائية وجدة . لأنه يتجدد في كل لحظة من لحظات حياتنا . ويعبر عن الصيرورة والخلق الحر . وهو الوثبة الحيوية الخلاقة *élan vital* . وبذلك انحل المطلق المثالي الدجماطيقى ، وتلاشت معه آراء الدجماطيقيين من أمثال أرسطو وبقالو *Bcileau* و *Brunetière* ، وأصبح الفن من وجهة النظر المعاصرة تطوراً وتجدداً مستمراً وليس عقيدة أو موقفاً ثابتاً جامداً .

د - المنهج المعيارى

إن وظيفة المنهج المعيارى أن يضع القواعد للفنان والمقاييس للناقد . وهذه المقاييس توضح ما ينبغي أن يكون عليه الفنان المبدع في إنتاجه الفنى وما ينبغي أن يكون عليه الناقد والمتذوق في فهمه للآثار الفنية وتذوقها ، ويتقيد المنهج المعيارى في علم الجمال الوصفى بالزمان والمكان والجنس - كما

ذكرنا - وتختلف معيارية الجمال كدراسة فلسفية عن معياريته كعلم تجاربي أو وصفي ، ذلك أن المعيارية في فلسفة الجمال تجعل القواعد عامة مطلقة تغطي الزمان والمكان وتتحرر من الظروف والأحوال المعينة ، أما المعيارية في العلم الوضعي فهي نسبية .

ويقوم المنهج المعيارى على الربط بين مافى المنهجين السابقين من نواح إيجابية ، فيستغنى عن المنهج الوصفي نسبته المنهجية المنظمة ، ويعارض رفضه للقيم . وكذلك فإنه يستبقى من المنهج الدجاطيقى تسليمه بالقيم ويرفض إيمانه بالمثل الأعلى المطلق ذلك لأن القيمة لا تتحدد إلا بمقارنتها بقيمة أخرى . . .

وكان (فوننت) wunct هو أول من أطلق هذه التسمية أى والمنهج المعيارى ، على دراسة القيم ، إذ أنه وجد أن تمت علوماً إنسانية ثلاث هى : المنطق والأخلاق والجمال . وأن هذه العلوم تدرس فيما ثلاث هى : الحق والخير والجمال على التوالي ، وبينما تكشف العلوم الأخرى عن القوانين الطبيعية وتضع أحكاماً واقعية أو تقريرية . نجد أن هذه العلوم الإنسانية الثلاث تضع معايير أو أحكاماً تقويمية .

ومن ثم فإن علم الجمال لا يجب أن يتجه إلى تقرير أذواق الإنسان أو أذواق العصر ، فإن ذلك يدخل فى دائرة تاريخ الفنون . بل يجب أن يتجه إلى وضع معايير هذا الذوق . ولكى تصلح هذه المعايير للتطبيق يجب أن تقوم على المتوسط العادى لأذواق الناس أى على السك الإعجابى لغالبية المتذوقين كما رأينا فى مجال علم الجمال التجريبي . ثم أن أى معيار يجب أن تحدده وظيفة معينة ، فالشئ يعتبر عادياً أو حرياً Normal إذا أدى وظيفته ،

أما إذا فشل في تلبية الوظيفة الخاصة به فإنه يعتبر شاذاً ، ومن ثم فإن العمل الفني يكون له قيمة سوية . أى يكون جميلاً عندما يؤدي وظائفه النفسية والاجتماعية فيحقق الانسجام أو يطلبة ويزيد الحياة الفردية والاجتماعية ثراءً أو يطهرها أو ينسamy بها . أو بمعنى آخر يتابع السير في مرحلة من مراحل التطور التاريخي للحياة الإنسانية ، طالما كانت هذه الحياة مستمرة متدفقة . وقد يكون له في مواجهتها موقفاً سلبياً . فيتحدى تشبهاً بالبقاء .

فوظيفة الفن — كما نرى — وظيفة حيوية فلا تفسر على أنها إخضاع القيم الفنية لغايات أو أهداف نفعية مغايرة لطبيعة الفن . ويكون العمل الفني شاذاً أو غير سوي إذا لم يحقق أيًا من الوظائف التي ذكرناها . ولكن البحث العلمي عن الوظيفة العضوية أو الحيوية للعمل الفني ليس بالأمر اليسير . فيجب إذن الاكتفاء بوضع « المتوسط » نقيس به العمل الفني السوي ويكون في نفس الوقت علامة على سلامته وتمام انجازه لوظائفه .

ولكن البعض يرى أن « المتوسط » يصلح للحكم على أذواق عامة الناس ، وليس على أذواق الصنفوة . ولهذا فإن المثل الأعلى للجهاى يعلو هذا « المتوسط » ويتجاوزه .

ويمكن تفسير المثل الأعلى بأنه معيار مستقبلى *le normal futur* . أو أنه موجه إلى الاجيال القادمة . وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن العمل الفني الذى لا يلبي استحساناً من عامة الناس . أى الذى لا يخضع « لمتوسط » أذواقهم يكون سابقاً لعصره ، فلا يفهمه إلا القلة ، وسيكون له تقديره المام عن الأجيال المقبلة ، وذلك كآثار بوداير ونيتشه وباخ وفاجنر ، إذ

هي أعمال فنية كانت تعلو على المستوى السوى العادى فى عصرها ، وذلك على عكس الأعمال الفنية الكلاسيكية التى تنخضع لهذا المستوى وتكون موضع إستحسان الجمهور.

و — المنهج التكاملى :

ومع هــذا فأننا إذا قصرنا الأحكام الجمالية على القيم السوية أو المثالية فإن الدراسة الجمالية تصبح فرعاً لعلم النفس . والواقع أن ظروف أى عمل فنى سواء كانت عادية أو آتية أو مستقبلية إنما ترجع إلى طائفة كبيرة من العلوم التى تؤسس هذه الظروف . كالرياضة والميكانيكا والفسيولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع .

وإذن فعلم الجمال نسبي لأنه يجعل قيمة العمل الفنى تعتمد على العلاقات المتعددة بينه وبين سائر الحقائق الأخرى فى مختلف مستوياتها .

وكذلك فإن العمل العنى هو التركيب الفوقى الذى يعلو على هذه التركيبات المتغايرة المستمدة من الحقائق التى تدرسها العلوم المختلفة ، وبذلك تكون موضوعات هذه العلوم هى المكونة للتركيبات الأولية للموضوع الجمالى ، ومن ثم فأننا سنرى فى المستقبل تدخل علوم الطبيعة والميكانيكا والتشريع وغيرها فى تقدير قيمة الأثر الفنى .

ويتولد الجمال من التوافق الملتصم بين التركيبات المتغايرة ، ذلك التوافق غير المنظور القائم على الصناعة ، والذى يتصف بالإبهام والساحرية والعبقرية والإعجاز كأن به مسحة إلهية . وعلى الرغم من أن كل وحدة من هذه التركيبات الأولية المتغايرة لها كیفياتها الخاصة بها إلا أنها تبقى تحت عتبة الشعور بالجمال ، إذا انفصلت عن مجموعة التركيبات الأخرى التى يتألف منها العمل العنى ، وأما إذا انضمت إلى هذه المجموعة فإن العمل كله بوصفه « كلا شاملا » له تركيب فوقى سيتخطى عتبة الشعور بالجمال .

الفصل السابع

الفن كميدان للتجربة الجمالية

إذا كان الفن هو الميدان المخصص الذي نرصد في رعاياه أبعاد التجربة الجمالية . فإنه من الضروري أن نكشف عن حدود العمل الفني وأن نوضح الخصائص التي يتميز بها عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى .

أولاً - المميزات الخاصة للعمل الفني .:

إن ما قلناه عن الشعر ينطبق أيضاً على الفنون الأخرى كالنحت والرسم والموسيقى . فالرسم مثلاً والنحت ليس كل منهما مجرد محاكاة للطبيعة أو تقليداً للصور الحية ، إذ لو صح هذا لأخرجنا الرسم والنحت من عداد الفنون الجميلة ، إذ أن مجهود الرسام أو النحات حينئذ سيكون كعمل آلة التصوير التي تلتقط الصور الفوتوغرافية دون تصرف . (ولو أن تمت أنماها مياصراً يرى أصحابه في الصور الفوتوغرافية عملاً فنياً جميلاً وذلك من حيث الزوايا التي تلتقط منها المناظر ومن حيث اختيار مواقع الظلال والاضواء وأنماكانها) .

فالنحات لا يقلد الطبيعة تقليداً مخلصاً أميناً . ولا يرسم الأشخاص كما تنطبع صورهم على الأوراق الحساسة لآلة التصوير . ولكنه يتدخل في شخصه وبذاته فيما يرسمه . فإذا رسم صورة «سقراط» مثلاً فإنه لن يرسم سقراط الذي يشاهده الناس يومياً . بل يرسم «سقراط» كما يحسوه هو أو كما يود أن يراه . بحسب أسلوبه الفني . وأنماكانه مع ألوان شعوره

الخالص . وإذن فنستطيع القول بأن الصور التي يرسمها الفنان تكون أكثر اقتراباً من نفسيته هو . وليس من موضوعها المعين . وكذلك الموسيقى ليست مجرد ربط بين مفردات النوتة الموسيقية بطريقة آلية تعسفية متكررة بل العمل الموسيقي هو خالق وإبداع قائم أولاً وأخيراً على ذاتية الفنان التي هي النبع الصافي الذي ينطلق من أعماقه اللحن الموسيقي . فالفنان الحق لا يسمح لأية أولئى جعل موسيقية جاهزة بأن تسيطر عليه وتتحكم في أسلوب أدائه . بل هو الذي يتحكم في الآلة ويوجه اللحن بربطه بخلجات نفسه . أما السلم الموسيقي والنوتة الموسيقية والأعمال الموسيقية الأخرى فهي مجرد عوامل مساهمة قد لا تؤثر كثيراً في الخلق الفني ولا سيما بالنسبة للانتاج الموسيقي الخصب .

وعلى الناقد الفني في ميدان الموسيقى ألا يوجه نظره إلى الأبداء الموسيقي توحيده ، أى إلى الأسلوب الموسيقي ، بل عليه أن يتجاوز هذا السطحي ، وأن يحتك مباشرة بالصورة الفنية التي يريد الفنان أن يبرزها عن طريق هذا الأداء ، وكذلك الناقد في ميدان الشعر يجب عليه أن يوجه أنظار الشعراء والقراء والمتذوقين إلى عدم الوقوف عند حد الصياغة الفنية أو العامل الأدبي التاريخي فحسب فإن ذلك يحول بين المتذوق وأستجلاء الصور الفنية الفريدة التي كانت ماثلة أمام الفنان في لحظات إبداعه الفني .

وإذا كنا نتمسك بضرورة وجود الصور الفنية في العمل الفني فافئنا مع هذا لا ننكر أن الكثيرين من ذوي الحنق والمهارة قد انتجوا أعمالاً فنية جيدة الصياغة اعجب بها الناس من ناحية جودة الصياغة ومهارة

التعبير وبراعة الاقتباس وحسب . ففي الشعر مثلاً قد يعجب الناس بنجولة
اللفظ وجرسه في الآذان وقد يعجب الناس برجاحة عقل الشاعر وصدق
وقدرته على ضياع الحسنة والأمثال واستعمال المحسنات البديعية
والاستعارات المختلفة وتحري إشراف الديباجة وجدة المطلق وبراعة
الاستهلال وجميع صور الصنعة الأخرى - إلا أن جميع هذه الأمور وإن
عدها العرب من مستلزمات الشعر الجليل في نظرهم - إلا أنها في واقع الأمر
إنما تأتي في المرتبة الثانية بعد الصور الشعرية التي هي موضوع الخلد
الجمالي ، وهذا ما غفل كثير من شعراء العرب ونقادهم عن إثباته . فالصياغة
قد تثير إعجاباً في نفوسنا ولكنه إعجاب يأتى نتيجة لتسلسل زينة في
الآذان : وقد يكون تأثيرها حسيًا موقوتاً فانهي إلا ذهبات طرقت
تنقضي بانقضاء سماعها - أما الصور الشعرية فإن تذوقها والإعجاب بها
لا يقف عند حدود الإحساس الموقوت ، بل ينفذ إلى أعماق النفس
ويتخلل ذائبة المتذوق وقد يؤثر فيه ويترك أثره العميق في نفسه
طوال عمره .

وخلاصة القول أن الفنان لا يجب أن يهتم كثيراً بالتمزام السيمفونية
(التماثل) أو إحكام الزخرفة أو تنسيق الألوان أو إبراز مفاتيح الجسم
النشربحية أو الصياغة بجميع أنواعها بقدر ما يكون اهتمامه موجهاً إلى
الدقة والإخلاص في إبراز حدسه الأصيل للصور الفنية ، وتسجيل التجربة
الحية التي يعاينها ويعاصرها أثناء ممارسته للعمل الفني .

ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط الانساني

الأخرى :-

عندما عرفنا الفن بأنه حدس خالص أردنا أن نؤكد في وضوح أنه يختلف أساسا عن أوجه النشاط الإنساني الأخرى .

١ - قالن ليس فلسفة : إذ إن الفلسفة تداول مقولات الوجود والمعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي ، ولسكن الفن يقوم على « حدس » مباشر للوجود بطريقة مفهومة لا أسلوب الفلسفي إن الفن تجربة فريدة يتدخل فيها الوجدان في صورة اتصال مباشر . يعلم على الصيغ المنطقية ، فبينما نجد الفلسفة تستخدم التجريد والتعقيل لكي تقيم مذهبا معيننا نجد أن الفن لا يحاول تجريد الصور للوصول إلى المفهوم المنطقي لها ، بل هو على العكس من ذلك يستبقى هذه الصور في حيويتها الدافقة والوانها وحاملها الشعوري والزمني والمكاني . ومعنى آخر يتعامل الفن مع الوجود المتكامل النابض بالحياة بينما تتعامل الفلسفة مع الوجود المجرد . وقد نزعنا عنه الكيفيات والصفات الثانوية وهذا ما يعبر عنه برجسون بقوله : « بينما نجد أن العقل يحلل ويشرح مستوقفا الظاهرة نازعا لها من سير التطور نجد أن الحدس يدرك هذه الظاهرة في حركتها وفي تمام حيويتها دون أن يستوقفها ولكننا يجب أن نفرق بين التجربة الحدسية التي يتكلم عنها برجسون والتجربة الحدسية في الفن . فالحدس عند برجسون ولو أنه ينصب مباشرة على وحدات السيل الحيوي الذي انبثقت خلال التطور الإبداعي دون أن يفصل هذه الوحدات عن روابطها السابقة واللاحقة . إلا أنه مع هذا يتعامل مع واقع ويخلص في سير أغوار هذا الواقع دون أي تدخل من جانب الشخص القائم بالحدس في تكوين هذا الواقع المدرك بالحدس باللون الشخصي ، بل يكون رائده الإخلاص والدقة والأمانة في رصد ذبذبات الواقع الحي عن طريق التجربة الحدسية . أما

الحدس الفنى فانه وإن كان يتناول الواقع فى حيويته أى الصور فى تمام
أكتمال بضائتها وألوانها الحية . إلا أنه يحمل لها حاملا شخصياً ذاتياً بآئى
من تدخل نفسية أو ذاتية الفنان أو المتذوق للآثر الفنى .

وعلى الرغم من أننا نصف الفن دائماً بأنه لا معقول أو بأنه لا منطقى ،
إلا أن الفن لا يمكن أن يتجاهل منطقة الخاص به ، وليس هو المنطق الجدلى
الذى يقوم على التصورات العقلية بل هو منطق خاص بالخلق الفنى نسميه
منطق الحس وهو الذى نعنيه من كلمة « استيتيك Aesthetics » .

وإذا كان الفن منفصلاً عن الفلسفة من حيث الطريقة أو الأسلوب . فإنه
مع هذا قد يدخل مع الفلسفة فيعبّر تعبيراً أعقرباً عن الفكرة . الفلسفة كما
هو الحال فى المذهب السريالى ، فالسريالية فى فن الرسم مثلاً - وهى أسلوب
طريف يتجاوز الواقع الملموس - يحاول أصحابه التعبير بالرمز الغامض -
أوفيا يشبه النمط الأسطورى - عن عالم الرؤى والأحلام . واستجلاء خياله
العقل الباطن والخواطر المكبوتة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن
الفنان السريالى قد يعكس هذا الوضع فيجرد الصورة المحسوسة من خصائصها
البارزة ويخلع عليها طابعا سيكلوجيا معينا وتكوننا رمزيا غامضا بعيدا عن
عالم الواقع . ولكن العلاقة التى بين هذه الرموز وبين ما ترمز إليه ليست
كالعلاقة بين الفكر واللغة . فبينما نجد أن اللغة - كإداة للفهم الاجتماعى -
قد اتخذت صبغة موضوعية أو بمعنى آخر أصبحت لها صمة إجتماعية -
حيث أنها لغة الجماعة معينة أتفقت على مفاهيم خاصة لألفاظها بحيث يفهم كل
فرد من أفراد الجماعة ما تعنيه هذه الألفاظ وما تهدف إليه - بينما نجد هنا
بالنسبة لعلاقة الفصنر باللغة مما يجعل من الممكن نقل أفكارنا للآخرين .

ويجعلنا نثق إلى حد ما بأن أف-كارنا ستحصل بأمانة إلى أذهان الآخرين
لنقتنا في صدق دلالة ما تتضمنه اللغة من معاني - نجد من ناحية أخرى أن
الأمر يختلف عن ذلك فيما يختص بالتعبير السريالي عن الرؤى المجردة ، فالرمز
السريالي الذي يستخدمه الفنان للتعبير عنها إنما هو وسيلة شخصية محتمة لا أثر
للموضوعية فيها . . هو أداة يشكلها الفنان ويبدعها من ذاتيته ، ولهذا
فإن التلاقى بين الفلسفة والفن في هذا المذهب يستند أساسا إلى التجسّس
الشخصية والمعاينة المردية والتأمل الذاتي اللاشعوري وليس إلى المنطق
العقلي والفكر المجرد ، ومن ثم فإن اقتراب « الفن السريالي » من الفلاسفة
لا يعنى أكثر من كونه يتجاوز الواقع ويعرض لما وراء الطبيعة وهو
بحال يدخل في نطاق البحث الفلسفى . وإذا كانت السريالية تقترب من
الميتافيزيقا - وهى الموضوع الأثير للفلسفة - فإن الرمزية أيضا تسير في
نفس الطريق الذى سلكته الفلسفة أي أنها تستمد موضوعاتها من الفكر
أر من الاتعال المجرد . فترمز إليه برموز حسية معينة : فالقلب الذى
تخترقه السهام إنما يرمز إلى الحب الشديد ، ومة الجبل الناجى ترمز إلى
السمو العقلى والحكمة والتأمل العميق ، والخطوط الدقيقة ذات الاستقامة
قد ترمز إلى التزامت الدينى والأخلاقي الح . . . وعلى هذا فعلى الرغم من
استخدام كل من الفن السريالي والرمزى لموضوعات الفلسفة إلا أنها لا يمكن
أن يدخلوا في نطاق العمل الفلسفى . فالن ليس فلسفة :

٢- ولعلنا نتساءل أيضا عما إذا كان (الفن يعتبر تاريخيا) أى أن يكون
في أصله أداة طيعة لمادة التطور التاريخى والأحداث المتتابعة على مسرح
الحياة الإنسانية ؟

والجواب بالنفي، فالفنان لا يشترط فيه أن يكون مؤرخاى أن يكون امينا في سرد الحوادث التاريخية، بل له أن يصور التاريخ كما يراه وله أن يعمو غ حوادث التاريخ وشخصياته حسب انطباعاته وحسب انعكاسات هذه الأحداث وهذه الشخصيات على ذاته، فحينما كتب شوقي مسرحية (كليوباترا) لم يكن كثيرا بتسجيل الوقائع التاريخية في دقة. بل عني أكثر من هذا بإبراز شخصية كليوباترا كما يحسن بها هو: كنموذج شخصي ترتبط به صور فنية متعددة تعكس أضواءها على الحوادث فتراه في لون خاص، وليس كما حدث فعلا في التاريخ. بل لقد عني أيضا بإخراج هذه الصورة الفنية - وهي القصة - مكتبله المناصر بحبكة حبكا فنيا بحيث تنتهي إلى نتيجة تحمل مشكلة القصة، هذا بالإضافة إلى ادخال قدر من الفكاهة والروح لكي تسهل متابعتها. ولكي تكون أداة للترويج عن النفس وإلى توجيه النظر إلى طبيعة أو نسق غير مألوف. وكل هذه أمور لا يمكن الإدعاء بأنها ذات صبغة تاريخية أو أنها حدثت بالفعل في حياة كليوباترا.

وإذا فهم الفنان ليس التسجيل التاريخي، بل هو الخلق الفني، وإذا كان النقد التاريخي يحاول التمييز بين ما هو واقع وما هو غير واقع فإن الفنان لا يجهد نفسه في ذلك ولا يتعرض لمناقشة صدق الوقائع أو صحتها التاريخية بل يتعرض فقط لوسائل التعبير المختلفة عن الحدس الجمالي للصور التي تنبع من اعماقه.

وعلى الجملة فإن النقد لا يهتمون كثيرا بصحة الواقع التاريخي في العمل الفني كما هو الحال في (مسرحية كليوباترا) مثلا إذا ان ثمت اختلافا جوهريا بين عمل الفنان وعمل المؤرخ.

ومع هذا فالفنان لا يستطيع التحلل تماما من كل الحدود التي تفرضها
الوقائع التاريخية . فلا يمكن لقصصى مثلا أن يصور العاغية فيرون في صورة
حكيم مصلح ينطوى قلبه على الخير ، أو يخرج لنا نابليون في صورة جبان
مذعور ، أو يعطينا صورة مشوهة وبعيدة عن الواقع لشخصية ما (١)
فالعمل الفني الذي يستمد مادته من التاريخ وإن كان لا يجب أن يكون
مطابقا للوقائع التاريخية إلا أنه يجب ألا يخرج عن الإطار العام للمضمون
التاريخي .

٢ — هل الفن علم طبيعي ؟

ليس الفن أيضاً علماً طبيعياً إذ أن العلم الطبيعي ينهم بمجمع الحقائق
وتنظيمها بقصد تفسيرها ، أى أنه ينتقل من الوقائع المادية إلى الكشف عن
قوانين سيرها في الطبيعة ، وكذلك العلم الرياضى فإنه يستخدم منهج البرهان
القائم على البديهيات والمسلمات الرياضية . أما الفن فإنه لا يستخدم التجريد
أو البرهان كمنهج ولا يخضع للفروض أو للتصنيف العلمى ، بل هو يلج
من ذاتية الفنان للتعاطى مع الموضوع . ونقصد بقولنا إن الفن ليس علماً
طبيعياً ، أن نبين في جلاء ووضوح أن العمل الفني أبعد من أن يعد مجرد
محاكاة للطبيعة . ففي الرسم مثلاً لا يجب أن نطالب الفنان بأن يكون كآلة
التصوير التي تلتقط المناظر كما هي وفي أدق تفاصيلها . بل إن الفنان في

(١) وقد أخرج مؤخرًا أخذ الكتاب في مصر مسرحية من هذا النوع
عن «مأساة الحلاج» أظهره فيها كصالح إجتماعى عظيم ضارباً عرض الحائط
بكل ما أحاط بشخصية الحلاج من وقائع تاريخية ودينية وصوفية لا تغيب
عن أنظار الباحثين .

هذه الحالة هو الذى يسبغ طابعه الذاتى على مناظر الطبيعة فتخرج هذه المناظر فى لوحاته وقد إخلطت بذكرته هو عنها وبانفعالاته الخاصة . وعلى الجملة فإن المنظر الطبيعي الذى يشكله الفنان فى لوحته يكون حيثما نتيجة لحدس جمالى تابع من أعماق ذاتيته وقد يختزل فيه بعض الحقائق الطبيعية ؛ وقد يظهرها بطريقة تخاف ما هى عليه فى الواقع وهو لا يخضع فى هذا كله إلا لعاملين : المهارة أى جودة الصنعة الفنية ثم الحدس الجمالى للصورة :

٤ — وكذلك فإن الفن ليس عملاً يقوم على الوهم :

ذلك أن العمل الدائم على الوهم ينتقل من صورة إلى أخرى انطلاقاً سريعاً لتنوع المتعة والمرح والبهجة والراحة كما نجد فى الأعمال الفنية عهد الهادفة التى تقصد فيها الأحداث والحركات لذاتها . إلا إذا كان العمل الفني يعالج موضوع الوهم نفسه .

٥ — ليس الفن صدى مباشراً للاتفاعلات الموقوتة التى تعرض للانسان،

فالفنان كالأشاعر مثلاً لا يفعل مباشرة أمام مرئى ما كان يكره أن يخرج أو يقره . إذ أن هذه تكون فى العادة ردوداً سريعة على المواقف المختلفة وتعبيرات مباشرة عن الإنفعالات . والننان الأصيل يحذر من أن يساق وراءها إذ هو يجهل فتفاعل صورته التى يحدسها مع الاتفعال المحيط بها . فيصعد عن الفنان تعبير قى رائع ، قد يكون ألياناً متتابعة أو لحناً موسيقياً جميلاً أو صورة رائعة تخضع لمنطق الفن وأصول الصنعة الفنية وأساليبها .

وإذن فالفنان قد يستجيب للاتفاعلات ، ولكنه لا يسمح لنفسه بأن يكون مجرد مصدر ردود تلقائية دون وعى كالصراخ أو الضحك السريع

بل هو يحول الانفعالات إلى تعبير فني ، وهو يتخذ أسلوبا يمارس عن طريقه نوعا من التحكم العقلي والتأمل العميق . فالفرق إذن بين الانفعالات المباشرة وهي ذات صبغة شعورية بحتة - والعمل الفني الذي يقوم على الحدس الخيالي هو أننا نضيف إلى العامل الشعوري أى الانفعالات عاملا عقليا أساسه التأمل ، ويتضمن عدة عمليات مختلفة من تأمل ، واقتباس ، وخيال وإضافة وحذف وإيجار وكشف إلخ . وبهذا تكون للفن صبغة سامية إذ أنه على هذا النحو يحرقنا من العواطف والانفعالات المباشرة ، أى أنه ينطوي على قوة تطهير تستهدف تنقية النفس . ولهذا فإن الصوفية يستعملون بعض صور التعبير الفني كالموسيقى والرقص لتكون عاملا مساعدا في الوصول إلى حالة التطهير ، وكان الفيناغوريون أول من أشار إلى فائدة الموسيقى في التطهير الروحي ، وكذلك فإن الموسيقى مثلا كفن من الفنون الجميلة تتخذ كأداة للعلاج النفسي .

ويتميز التعبير الفني بأنه غير محدود فهو ينتشر ويذيع ويؤثر في الناس في كل زمان ومكان فيحدث لهم حزنا أو ألما أو رغبة أو رهبة ، نشاطا أو تقاعسا ... إلخ وقد يخلد ، بينما نجد أن الانفعال الوجداني ينقضي أثره بانقضاء زمانه ، فالصورة المضحكة أو الكوميديا إذا كانت غملا فنيا أصيلا تبقى مألقة في أذهان الناس ووجدانهم كما هو الحال في قصة دون كيشوت وهي ممارسة فنية للخيال المثالي . فرغم سذاجة البطل والسخرية التي نحسها بين جوانبنا حين نقرأ مواقفه المضحكة فهو يندفع ليصارع الطاحونة مثلا وغير ذلك مما يشير الضحك والسخرية في نفوسنا رغم هذا كله فإن تمت محارلة فنية رائعة لعرض صورة من النماذج البشرية المثالية في سياق فني محكم ، وينطبق

هذا أيضا على مسرحيات نجيب الريحاني فقد كانت تعتمد على الفكرة والصور الفنية النقدية إلى جانب المواقف المضحكة ذات الصفة الترفينية ، إذ أنها تشتمل في الغالب على نقد شديد للحاكم والناجر وصاحب العمل والمحامي ولأصحاب المهن على اختلاف طبقاتهم وتنوع خرفهم . وليست الملهة وحدها هي التي تبتلى وتخلد إذا كانت عملا فنيا أصيلا . بل إن هذا ينطبق على الفن التراجيدي أيضا فهو يخلد ويبقى من حيث أنه يثير في نفوسنا الحب أو الكراهية لشيء ما فيربطنا به بنوع من المشاركة الوجدانية كما سنرى فيما بعد . ومع هذا فإن « المأساة » التي تثير في نفوسنا الحزن والألم فحسب دون إنطوائها على فكرة ما أو صورة فنية مبدعة لا تعتبر فنا أصيلا . وهكذا أيضا فإن الملهة التي تقوم أصلا على إثارة الضحك والزخ فحسب ، لا يكتب لها الخلود وتعتبر من قبيل التهريج المرفق عن النفس والموقوت بزمان صدوره ونحن إذا استعرضنا ما شاهدناه من تمثيليات مضحكة نجد أن من بينها ما بقي له أثر في نفوسنا رغم مضي مدة طويلة على مشاهدته أو قراءته والسبب في هذا أن العمل الأول كتب له الخلود لأنه يقوم على حدس فني لصورة فريدة تناولتها يد الفنان بتشكيل حادق فأصبحت عملا ممتازا كما هو الحال فعلا في رواية (البخيل لموليير) وكذلك سخرية (فولتير) وتهنكه اللاذع وأعمال (برناردشو) ذات النقد اللاذع الساخر .

٦ - ليس الفن خطابة أو تعالما أو تهديبا :

يتفق ذلك مع ما سبق أن أشرنا إليه من أنه لا يمكن أن يكون الفن وسيلة تخدم أية غاية أو نظرية مستمدة من الحقائق التاريخية أو الفلسفية

أو العلمية أو من مذاهب سياسية أو أخلاقية أو دينية ، فهو أن يكون بهذه الصفة فنا خالصا إلا إذا كان ممزجا بمشاعر الفنان وصادرا عن أعماق ذاته . ولا تخرج الخطابة عما أشرنا إليه ، فالخطابة كفن من الفنون لا يمكن أن تعرف بصفتها الفنية إذا لم تكن صادرة عن جس مرهف للخطيب ومشاعر دافقة تبتاح جوانبه فيندفع في فصاحة وفي زلاقة تعبير . أما إذا كانت الخطابة موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى غاية معينة ، كأن تكون موجهة إلى أمر سياسي أو ديني . الخ كما يحدث في الاجتماعات السياسية أو في حلقات الإرشاد الديني أو التهذيب الأخلاقي فإن الخطيب في هذه الحالات لا يمكن أن يسمى فنانا لأنه إنما يعبر عن حقائق فلا ينطوي تعبيره على خلاق أو إبداع فني لصور جمالية إلا إذا اعتبرنا جمال الأسلوب وقوة التأثير الخطابي نوما من الفن الخالص ونرى أن كثيرين من الفنانين يستخرون من الخطابة والشعر الديني قنولتيير يقول : إن الأشعار المقدسة مقدسة جدا لأن أحدا لا ينسها ، أي أن أحدا لا يقرأها لأنها ليست من قبيل الأعمال الفنية بل هي تعبير عن تصوير لقدرة الخارقة أساسه الرهبة والخوف من الشراب أو الرجاء .

ثالثا : علاقة الفن بأنواع النشاط الانساني الأخرى :

لا يمكن في الواقع فصل النشاط الفني عن أوجه النشاط الملقى الأخرى فليس الشعور الذي يقوم عليه الفن شعورا منعزلا عن العقل بل هو شعور يجتاح العقل بأفكاره ورغباته وأفعاله السابقة والحالية ، ومن ثم فإن الفنان لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الحياة وتيارات الفكر ، وإلا كان فنه نوما من الانطباعات الخالية من أي محتوى .

وإذن فالعمل الفني لابد أن يكون أساسه الشخصية الإنسانية الكاملة ولما كان كمال هذه الشخصية فيما تتحلى به من أخلاقى أى فى الشعور الخلقى، لذلك فإن مؤرخى الفن وفلاسفة الجمال قد يرون فى الإخلاقى أو فى الضمير الخلقى أساساً للفن، وقبله نوافق نحن على ما يذهب إليه أتباع هذه المدرسة حينما يربطون الإخلاقى بالجمال أو معنى آخر يطابقون بين الخير والجمال.

ومما يمكن أن نرى هذه النظرية. والنظرية المعارضة لها، إلا أنه من الأهمية بمكان أن يكون الفنان ذا حسن مزهف يشعر شعوراً واضحاً بمعانى الخير والشر والفضيلة والبرذيلة ودقة شعوره بهذه المعانى لا يفسر على أنه تحيز لطرف منها ضد الآخر أو أنه يلتصق مثلاً بالمعنى الخير والفضيلة كما تراها المذاهب الأخلاقية المختلفة. فالفنان إنسان حر طليق لا يقيد أى عرف أو منفعة ولا ينساق بفنه وراء أى من هذه المعانى وليس الفنان أيضاً مطالباً بأن يتصف بشئ من هذه الصفات فلا يجب أن يكون قديساً ليكتسب قصائد التضحية وأروع ملاحم النكس والقداء الدينى بل نحن نرى على العكس من ذلك، أن الكثير من الفنانين يجيدون التعبير عن عكس الحالات التى يصنفون بها، فالشاعر الجبان يجيد الشعر فى البطولة لأن فى ذلك نوعاً من التعويض النفسى من عقدة النقص.

ومن ناحية أخرى نجد أن الفن لا يعترض وحيد النشاط العقلى، الأخرى بل العكس هو الصحيح. وهو أن ألوان النشاط العقلى على مختلف صورها تحتاج إلى الصيغ الفنية لكي تظهر ولكى تشيع. وأبسط هذه الصيغ الفنية هى الكتابة (الخط) - فالخط أثر فنى بديع نضنه بالجمال أو بالقيح. وهو أيضاً أداة إجتماعية أساسية للتفاهم بين الناس، فإذا كان هذا

الخط منطوقاً أى شفويًا فإنه يصبح أداة للجدال والمناقشة والإنصال اليومي بين الأفراد والجماعات وكذلك فإن الخط مكتوباً أو مقروءاً أداة لنقل العلم والحضارات عبر الاجيال وكذلك الغناء والرقص والرسم والنحت والآثار المختلفة يأ عليها من نقوش تاريخية ، كل هذه أعمال فنية ذات أصالة فى أسلوبها الفنى ، على الرغم من أنها تخدم جميع أنواع النشاط الإنسانى ، فى كل ناحية من نواحي النشاط الاجتماعى يتدخل الفن لكي يعطى مسحة جمالية ولمسة فنية أخيرة لأنه من آثار النشاط الإنسانى ، وكذلك فإن الفن فى المجتمع كما يقول ريد Read فى كتابه « الفن والمجتمع » :

هو « همزة الوصل بين الناس فى المجتمع » ،

كما أن التقدير الجمالى لأعمال الفنان يخلق رأياً عاماً ويشيع التوافق والتضامن بين الناس ، فاتفق الناس فى الحكم على أغنية ما فى مجتمع معين بأنها جميلة، هذا الاتفاق يدعم قوى التماسك الاجتماعى فى المجتمع وقد يستغل البعض هذا التماسك فى مواقف خاصة .

والخلاصة أن النشاط الفنى لا يمكن أن يكون بمعزل عن أوجه النشاط الإنسانى الأخرى على الرغم من أن الظاهرات الفنية - كما قلنا - ذات أصالة فريدة تنبثق من أعمال الفنان الذى لا يسمح لأى تيار آخر خارج ذاتيته بأن يسترق إنتاجه الفنى التابع من تلقائيته المحصنة .

الفصل الثامن

تفسير الظواهر الفنية أو مشكلة الابداع الفني

تبين لنا إذن من دراستنا لعناصر العمل الفني أنه يقوم على المادة والموضوع والتعبير ، فما حقيقة عملية الخلق التي تلد أثرأ فنياً ، أو بمعنى آخر كيف تفسر ميلاد العمل الفني ؟

١ - نظرية الإلهام والعبقرية :

يرى البعض وعلى رأسهم أفلاطون أن الفن مصدره إلهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة ، والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربّات الفنون . فالن إذن مظهر من مظاهر العبقرية وضرب من الجنون الإلهي ، أو هو من قبيل الوجد العفوي ، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوو حس مرهف مشبوب العاطفة . ويمتاز الفنان عن عامة الناس وبشذوهم في مزاجه وفي سلوكه ، وهو لا يعدو أن يكون أحد القوابل السلبية التي تنتظر أنهار المطر أي الإلهام دون أي تدخل إيجابي من ناحية الذات ، فلا مارتين وهو من دعاة هذه النظرية يقول : إنه لا يفكر على الإطلاق ، إنما أفكاره هي التي « تفكر » له ، وقد أشار جيته إلى أنه حينما كتب آلام فرتر لم يبذل أي

(١) راجع المؤلف القيم الذي أخرجه الدكتور حلمي المليجي عن « سيكولوجية الابتكار » فهو يشتمل في قسم منه على دراسة تجريبية ممتازة لظاهرة الابداع الفني .

مجهود شعورى فى تدبيرها اللهم إلا الإنصات المريف إلى هواجسه الباطنية، وكذلك ما ذكر عن شوبان من أن الإبداع الفنى عنده كان تلقائيا محريا يرد عليه دون أن يتوقعه، وقول كولزديج من أنه يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحورا والشعراء جميعا يتكلمون عن شياطين الشعر وكيف أن كل شاعر أسير للشيطان خاص به فالننان إذن أسير فى يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها كما يقول نيتشه. هذا هو موقف مدرسة الإلهام والمبقرية فى تفسير الإبداع الفنى، ويبدو أن النزعة الرومانطيقية فى الفن كانت هى المسئول الأول عن المبالغة فى هذه الناحية والاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور. على أن الفنون التمثيلية ومنها المسرح هى بطبيعتها أقل الفنون إستسلاما لهذه النزعة لأن أصحابها يهررون أنهم استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة ومخالطة الناس.

والذى يجب أن نشير إليه بهذا الصدد أن أصحاب النزعة الرومانطيقية يتناسون أن الفن وإن كان إشكالا شخصيا إلا أنه يقوم على الخبرة المتوارثة أى بمعنى أنه ينتسب إلى الطراز الفنى السائد الذى هو حصيلة الحضارة والمجتمع فى تاريخها الطويل.

٢ - النظرية العقلية :

وإذا كان أصحاب نظرية الإلهام يتحدثون عن فعل حدسى معارض للعقل، فإن العقليين قد ذهبوا إلى أن المبقرية فى الفن لا تمارض العقل مطلقا بل هى فعل بصير مستنير يحققه عقل ناضج وأخ قد أمتلك زمام نفسه، وقد انتقد دى لاكروا موقف مدرسة الإلهام وذهب إلى أنه ليس

حقيقة أن الخلق الفني يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراف الإلهي ، وليس هو نوما من الاجترار اللا شعري كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع وتمثل ناقد ، وإداة مضادة . وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام

ونمت صورة أخرى الموقف العقلي في تفسير الإبداع الفني . حيث نرى (كانت)^(١) يرجع العمل الفني إلى قوانين وشروط أولية *apricri* سابقة على التجربة ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الانسانية بل مشتقة من قوانا الادراكية وهو يشير إلى شروط أربعة يخضع لها العمل الفني وهي . الكيف *qualité* أي تقويم العمل الفني من حيث الصورة والتناسق لا من حيث المتعة والمنفعة ثم الكم *quantité* أي عدد المعجبين به بناء على مدى تناسب الصورة أو اتساق الكيف ويسمى أيضا بالكم الاعجابي ، فالأثر الجميل يحمل في ذاته قوة انتشاره ويهم الاعجاب به عند الناس . ثم الترابط *relation* أي كون العمل الفني غاية في ذاته أي ارتباط الوسيلة بالغاية وانطباقها ، فالعمل الفني لا غاية له غير ذاته ومن هنا تلتقي الصفة النفعية ويلتقي إخضاع القيمة الجمالية لغاية أخرى غير ذاتها وإخضاع الحالة التي عليها الفنان أو المتذوق للأثر الفني *moralité* وذلك يعني أن الحكم الجمالي ينصب على واقعة يحدث في التجربة وأساس هذا الحكم ضرورة ذاتية يعبر عنها موضوعيا بافتراض وجود إحساس مشترك

فكل ما هو جميل موضوع استحسان بالضرورة . وهذا تصبح سمة الجمال نوعاً من الأمر المطلق الذي يشبه إلى حد ما الأمر المطلق في ميدان الأخلاق . ولكن هذا الأمر ليس أولياً مطلقاً كما هو الحال في الأحكام الرياضية والطبيعية :

وهذه الشروط الأربعة للعمل الفني تجعل من عملية الإبداع الفني فعلاً صادراً عن قوانا الإدراكية مجتمعة وليس عن فردية الفنان ، وكذلك فإنها تعتبر شروطاً لحكنا على الأثر الفني بالجمال أو بالقبح وهي شروط مشتقة من طبيعة النفس الواعية بمعنى أنها تتطلب تفكيراً أو تطبيقاً ، وتمثل فناً عقلياً مجموعياً . وهذه الطريقة يفسر (كانت) موضوعية الأحكام الجمالية .

٣ - النظرية الاجتماعية :

فإذا ما انتقلنا إلى المدرسة الاجتماعية نجد أصحابها يبحثون عن « الدور » الذي يضطلع به المجتمع في العملية الإبداعية وكان تين Tanie أول من تكلم عن النزعة الاجتماعية في ميدان الفن ، فهاجم الأحكام المعيارية وقال إن الفن وليد المجتمع ، ورفض بشدة نظرية القائلين بالفن للفن ، وكذلك فإن المثل الأعلى في الفن لا وجود له عنده ، والفن يخسب رأيه ليس لأنه اجاً فردياً بل هو ضرب من الصناعة أو الانتاج الجمعي ، والمعايير الفنية ماير حضارية ذات أصل إجتماعي والصناعة الفنية وقوانينها مستنبطة من الحياة الجمالية للجماعة ، وبذلك يصبح الحكم الجمالي الذي تصدره الجماعة على العمل الفني بمثابة شهادة بتجلاحه ، وإذن فالقيمة الفنية إجتماعية أي أنها بحاجة إلى شهادة الجمهور أي المجتمع ، والفنان ليس كائنًا

منعزلا عن المجتمع ، بل هو كأن اجتماعى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها ويخضع للتيارات الجمالية السائدة فيها ، وحقا ، إذا بدت منه ثورة على هذه التيارات فإنها لا بد من أن تسبند إلى تيارات سبيلية معارضة تسرى فى المجتمع وتشجع على الترد ، كانهيار النظم العتيقة ، أو ظهور حركة تجديد اجتماعية الخ . فالقطيعة بين الفنان والمجتمع فى حال المعارضة تكون ظاهرة دائما . إذ أن الفنان مندمج حتما فى التراث الحضارى للمجتمع بالإضامة إلى ورائته الخاصة وظروفه الشخصية ، والواقع أن كل فترة زمنية مجموعة خاصة من التعبيرات والطرز الفنية ، قناتوا عصر النهضة لهم طابع خاص أو روح فنية خاصة تجمع بينهم ، والفن الأوروبى الحديث له طابعه الخاص رغم تشعب المدارس وتعارضها .

ويأخذ دوركايم اتجاهات المدرسة الاجتماعية بصدد الفن بقوله : إن الفن ظاهرة اجتماعية وأنه إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان وهو محل له أصول خاصة به وله مدارس ، ولا ينبى ، على مخاطر العبقرية الفردية ، وهو اجتماعى أيضا من ناحية أنه يتطلب جمهورا يعجب به ويقدره ، وعلى هذا فالفنان فى نظر دوركايم لا يعبر عن « الأنا » بل عن « نحن » أى عن المجتمع بأسره ولا يتم ذلك عن طريق التأمل الشعورى بل عن طريق الاختيار اللاشعورى وهو ما يشبه الحمل الفنى نتيجة للاخصاب الذى تم عن طريق المجتمع ، ولهذا فقد يتوهم الفنانون أن الحمل الفنى يصدر عن الإلهام أو الوحي ما داموا لا يملكون بأيديهم خيوط التأثير الاجتماعى التى تكون فى الواقع بعيدة الغور متشابكة تماما ومعقدة ومتداخلة . وعلى الرغم من أن المجتمع هو مصدر الأعمال الفنية ، إلا أن الأصالة الفنية عند هذه المدرسة

تتمثل في أن يدخل الفنان على التراث الفنى للمجتمع تعديلات وتطويعات أو تاليفات لم تكن مدركة من قبل ، مع أنها تكون موجودة في المجتمع ومشتقة من كيانه ، وإذن فالإبداع الفنى قائم على :

أ — المؤثرات الحضرارية وهى البيئة الطبيعية . والجنس (وهو يمثل ما يرثه الفنان عن قومه من اتجاهات فنية معينة) ، ثم التيارات الجمالية السائدة .

ب — أساليب الصنعة والتقاليد الفنية (أى تقنية الفن) والتراث الفنى عبر التاريخ .

ج — الوعى الجمالى للمجتمع فى عصر الفنان .

د — النظرية التأثيرية أو الانطباعية :

ولكن التأثيرين وقد قامت مدرستهم أصلاً على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم رنوار . وماتيه وسيزلى . مارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى أن العمل الفنى لا يمكن أن يفسر فقط بالتأثيرات الاجتماعية ، أو بقرائن الماضى وتيارات الحاضر ، ذلك لأننا نشعر أمام العمل الفنى بأننا نراه للمرة الأولى وأنه تسبيح وحده ، وأنه شئ فريد ليس كمثل أى شئ آخر وهو يحمل طابعاً أصيلاً قد لا يسهل إرجاعه إلى غيرة من الأعمال الفنية الأخرى وهذا هو تفسير الأصالة عند التأثيرين . فالعمل الفنى الأصيل لا تعلوه شجة الائتلاف مع تيارات المجتمع ، بل هو على العكس من ذلك يحدث ضرباً من التحول والانفصال ، وكأنه حقيقة جديدة تماماً على الوسط الفنى الذى ظهر فيه فندھش له وتعجب به وكأنه سر يذيعه

الفنان لأول مرة . وليس كما يقول الاجتماعيون إن العمل الفني مشتق من المجتمع ومن تراثه وأنه مأخوذ عن المجتمع فإنه يعود إليه من طريق الجمهور الذي يرجع إليه وحده تقوم العمل الفني . ويستند موقف التأثيرين بهذا الصدد إلى أنه حتى الفنان نفسه لا يعلم مقدما الصورة المكتملة لعمله الفني قبل أن ينجزه ، ومن ثمة لا يستطيع أحدا أن يقدر مقدما مدى ما يصل إليه العمل الفني من أصالة إذ الأصل في عملية الإبداع الفني هو الشعور بالرغبة أو بالحاجة إلى تحقيق شيء ما لا يلبث أن يتكشف تدريجيا خلال الأداء أو التنفيذ ، وقبل ذلك لا يمكن حصره فـمـ ونداء لا محدود وفكرة منطوقة إلى العمل ، وحتى إذا كان لدى الفنان تصور أولي لعمله الفني فإن ما يتم تحقيقه بالفعل قد لا يتطابق في النهاية مع تصوره الأولي . بل ربما زاد عليه أو نسخه أو عارضه ، ومن هذا يتضح لنا أن إلتباس الفني لا يتم إلا خلال الأداء الفني ، ويقول فان جوخ : إن العملية الإبداعية فضلا عن أنها تقوم على حصة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضني والدراسة المستمرة التي هي أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني وأستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدما ، بل لا بد من الأداء أو التنفيذ إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية .

هـ - موقف مدرسة التحليل النفسي (فرويد) :

وننتقل بعد هذا إلى تفسير آخر لعملية الإبداع الفني يخالف موقف مدرسة الإلهام والمدرسة الاجتماعية والتأثيرية ، وهو موقف مدرسة التحليل النفسي . تحاول هذه المدرسة أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان . إذ هو في نظرها شخص منطوق على نفسه يجترب كنهها

من حالة المريض النفسي « العصابي » وأعماله الفنية ليست سوى وسائل للتفليس عن رغباته الجنسية المكبوتة ، وقد أخذ فرويد «ليونارد دافنشي» مثالا لتأييد نظريته ، فقد كان دافنشي أبنا غير شرعى ؛ مما دفع به إلى الارتباط بوالدته ارتباطاً زائداً . الامر الذى فشل معه فى تكوين علاقات عاطفية مع الجنس الآخر — فيما بعد — ومن ثم فقد ظهرت لديه انحرافات جنسية شاذة فى علاقاته بلامذته والمهجين به ، وقد ظهرت هذه الانحرافات فى أعماله الفنية فى لوحة المونا ليزا مثلاً ، وفى لوحة يوحنا المعمدان حينما خلط الذكور بالأنثوية .

فالقول إذن عند دافنشي لم يكن سوى عملية إغلاء أو تسام بالفريزة الجنسية أو بمثابة منفذ لطاقة الليبيدو وتحويلها — عن الإشباع الحقيقى وتوجيهها إلى المساليم المثالية والرمزية للتعبير .

فعملية الإبداع الفنى عند فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور (١) وما فيه من عقد مكبوتة ترجع فى صميمها إلى الفريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي فى أن القدرات التشكيلية (٢) التى لديه

١ — يرى فرويد أن العقد النفسية والانفعالات القوية لها منافذ أربعة .

١ — أحلام اليقظة ٢ — أحلام النوم ٣ — التهيج العصبى والتوتر الحى ٤ — الانتاج الفنى — ويمثل المنفذ الفنى نوما من التسامى للمشاعر الجنسية المكبوتة .

٢ — القدرات التشكيلية — مثل عامل الطلاقة . عامل الابتكار . وعامل الأصالة وعامل التخيل وعامل التذكر

تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامى والتعبير عن اللاشعور بما فيه من ذكريات مكبوتة يتحدر بعضها من عهد الطفولة « كعقدة أوديب » . مثلاً وكذلك يمتاز الفنان بأنه لا يهضم الحدث المؤلم كالعصابى ، بل هو يحاول بحرصه والتفكير عن البكيت وكأنه يقوم بعملية تطهير ، ويقتبس شازل بودوان نظرية فرويد فى الخلق الفنى اللاشعورى . بأنها تصور ذلك الاتجار اللاشعورى الفريد الذى يحدث فى الحياة الشعورية ، وهو اتجار تلك الرغبات التى لم يعجز الرقيب النفسى فى كبتها . وإسناداً إلى النسبة والرغبات المتخوفة تلزم المرء بأن يختار واحداً من أمرين : فأما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى ، وليس معنى هذا أن كل إعلاء أو تسام يأخذ صورة العمل الفنى . بل لا بد من وجود استعداد خاص أو قدرات خاصة للإبداع لا تتوفر لغير العباقرة من أهل الفنى ، فليس فى قدرة كل فرد أن يحول الإعلاء إلى إبداع فنى .

٦ - موقف يونج :

وقد تصدى بعد هذا العالم النفسى (يونج) للكشف عن مصدر عملية الإبداع الفنى فهو يذكر « أن العمل الفنى إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعورى والنشاط اللاشعورى ، ولهذا فلا يمكن أن تنجح البحوث السيكلوجية وحدها فى تفسير الظاهرة الفنية إذا ما أنجحت إلى الفنان نفسه بل يجب أن تتجه أيضاً إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظواهر الفنية من خلال الإنتاج الفنى نفسه إذ أن الفن ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى . كأن النشاط الفنى يرجع إلى حافز فطرى يتسلط

تلك وجود للبشرى بأسره ويسيطر عليه ويسخره ، ومن ثم كان صراما ينشأ
بين شخصية الفنان للفردية وعملية الإبداع اللاشخصية التي تنطلق على
الجانب الشخصي في حياة الفنان فتشتر في نفسه السخط والتهمم والتعاسة وهذا
هو عين المنحة للفنية التي يخدمه بها اللا شعور أو الضمير أو الوجدان
الجمالي فيجعله أداة لخلق رسالته المقدسة .

فعند يونج إذن نجد أن اللا شعور الجمعي ، أي لا شعور البشرية جمعاء ،
هو مصدر عملية الإبداع الفني ، ولهذا فقط ربط « يونج » بين الفن
والوجود بعنفة عامة . وأختص الفنان وجدده من بين غيره من الناس
بالقدرة على إدراك محتويات اللا شعور الجمعي ، وهذا فان يونج يذكر لنا
أن العمل الفني - أي رسالة اللا شعور الجمعي - هي التي تخلق الفنان
لا العكس ، فجيتته مثلا لم يخلق فاوست بل فاوست هو الذي خلق جيته .

الفصل التاسع

النشأة التاريخية للفن

إذا كان الفن هو ميدان التجارب الجمالية أو هو أساس أحكامنا الجمالية أو هو بمعنى آخر موضوع التجربة الجمالية والذوق الجمالي . فانه يجمعنا علينا أن نعرف كيف نشأ تاريخياً عند الإنسان وما هو الأصل التاريخي للظواهر الفنية ؟

لقد اختلفت الآراء والنظريات حول تفسير النشأة التاريخية للفن :

١- والنظرية الأولى التي عرضت هذه المشكلة ، هي نظرية فرويد . وهي ترجع النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور . فالنفس الإنسانية هي عبارة عن مكونات العقل الباطن التي ترتب بتأثير الغريزة الجنسية .

٢- أما هربرت سبنسر فانه يرجع الفن إلى اللعب ويرى فيه نشاطاً استيقظاً لا هدفي له ، بل هو في نظره يتجه إلى شغل أوقات الفراغ فحسب .

٣- ورأي ثالث هو الذي يقوله به (كارل بوش) الذي يرى أن الفن ينشأ خلال النشاط الاقتصادي . فالغناء مثلاً وهو أسبق الفنون . حينما إلى الظهور قد نشأ في أول أمره مع العمل الجماعي أثناء جني المحاصيل أو الصيد أو غير ذلك . ففي وسط العمل ينبري أحد العمال ويرفع صوته ليرفعه عن الملل ويقلل من شعورهم بالإجهاد والتعب .

٤- والرأي الرابع هو الذي يقوله به بوجلي Bouglie ويرجع هذا

الرأى نشأة الفن عند الإنسان إلى الحرب ، فيرى أن الفنون قد ابتكرت للتأثير على الأعداء وبث الرعب في قلوبهم . فالبدائيون يضعون الريش الطويل المختلف الألوان على رؤوسهم ويطلون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويصدرون صيحة الحرب من قرون من للعظم أو العاج ويدقون الطبول وقد يرقصون أيضا استعداداً للحرب أو عند إعلانها . فمن المحتمل إذن أن يكون الفن قد نشأ من خلال الصراع القبلي الأول عند البدائيين .

• أما النظرية الخامسة وهي نظرية أميل دوركايم فإنها ترى في الدين نظاما اجتماعيا هو الأصل في نشأة الفنون جميعا . فالدين عامل هام في تشكيل حياة البدائيين : إذ أن رجال الدين والسحرة عند البدائيين هم الذين كانوا يسيطرون على الحياة العامة ويتصدرون حفلات الأعياد والمراسم الدينية والزواج وندوات الصلح والسلام والحرب ، بحيث كان العنصر الفني يظهر بوضوح في مشاهد الرقص الديني البدائي ، ونبات الموسيقى الجنائزية ، ويصور وتماثيل آلهة العالم الآخر وكذلك الأرواح الشريرة . وللتدليل على صحة هذا الرأى يرجع أصحابه إلى قدماء المصريين قبيبتون كيف أن النقوش الجنائزية - وهي طقوس دينية - كانت تقوم كلها على أعمال فنية من موسيقى ورقص ونحت وعمارة ورسم وغير ذلك ، وكان الفن في القرون الوسطى الأوروبية مرتبطا بالمسيحية أوثق الارتباط وأذن فعلى رأى دوركايم يتكون للفنون غاية دينية أى اجتماعية والدين كمنظوم اجتماعي هو الأصل في نشأة الفن .

ولكننا نرى بخلاف ذلك أن الفن نشاط فردي بحث مصدرة الفردية ويخضع لتأثيرات نفسية وعاطفية قد لا يدخل المجتمع فيها ، فالشاب الذي

يحب ويسعد بهذا الحب ينطلق من تلقاء نفسه معبرا عن هذا الحب في صوت
رخيم يغنى لفتاته ، أو هو يغنى ليمسرى قلبه ، وقد يتناول بعض الأزهار
في نشوة الحب الذى يعتصر فؤاده فيرتبها في شكل باقة ليهدبها إلى محبوبته
وقد تستهويه مظاهر الجبال في الطبيعة فينقل صورة منها إلى كوخه فيرسم
الشجرة والزهرة مقلداً بذلك جبال الطبيعة لأنه أحس بهذا الجبال . فالن إذن
ذو نشأة فردية وعاطفية بحتة . إذ هو تعبير صادق عن أحاسيس الفرد وانفعالاته
إزاء الطبيعة وإزاء الآخرين . بحيث تكون النفس المعبرة هي أساس التفاعل
وشروطه ، وهي التي تكون القابلة لمضمون هذا التفاعل والمصدرة لرجعه
على صورة تعبير فنى فريد . فإذا كان الفنان يملك القدرة على التعبير عن هذه
الأحاسيس بالكلام المنتور ، قال نثرا . وإذا كان يستطيع أن يعبر بكلام
موزون مقفى قال شعرا وأما إذا كان يعبرى جوانب نفسه يتجاوز قدرته
على التعبير فإنه يتجه إلى درجة أعلى وهي الموسيقى التصويرية ، وإذا أراد
أن يعبر بأسلوب آخر أكثر وضوحا فإنه يعبر بالرسم أو بالبحث ، فهذه
كلها أنواع من الإفصاح عن النفس والتعبير عن مكنونها .

الفصل العاشر

تصنيف الفنون الجميلة

الجمال والفن :

قبل أن ننقل إلى دراسة المبادئ الفنية وهي المصدر الأول للاظريات الجمالية يجدر بنا أن نوضح الترابط الأساسى أو العلاقة الموضوعية بين الجمال والفن . فإذا لم يكن الجمال معطية ذائقة للحس أى معنى يتجاوز الحس وبسوء عليه ، وإذا لم يكن أيضاً شيئاً محسوساً . أى ظاهرة طبيعية محسوسة فهو أيضاً ليس صورة خالصة أولية ، وهو كذلك ليس من صنع العقل ، وعلى هذا فإن هذه المواقف الميتافيزيقية والتصورية والعقلية تتفق كلها فى أنها تتجه إلى إيجاد أساس عام للحكم الجمالى يحدث فيه العامل الشخصى ، والحقيقة أن الجمال « قيمة » ونحن نعرف أن القيم تصدر فى أصلها عن العقل ولكنها تتحدد وتعين حينها تتصل بالواقع ، إن الشيء الجميل مثلاً . ليس جميلاً لأنه يتضمن معنى إنسانياً عقلياً عن الجمال فحسب ، بل إن الجمال الذى نحكم به على هذا الشيء هو نتيجة للعلاقة الجدلية أى للترابط المتفاعل بين الإنسان والطبيعة . أو بمعنى آخر يقوم الحكم الجمالى كنتيجة لعمل إنسانى خلاق يبدأ من معطى طبيعى ويمر خلال تقيية الفنان وأصول صناعته الفنية . هذا العمل الخلاق يتمثل فى موضوعات الفن ، فالتن إذن هو ميدان الدراسة الجمالية الأساسية . والفن ليس تقليداً للطبيعة ، وعلى هذا فإن مبحث الجمال هو فى نفس الوقت فلسفة للفن ، وليست هذه الفلسفة من نوع الميتافيزيقا ، أى أنها ليست ميتافيزيقا غيبية تبحث عن أصول الشيء

الجميل فيما وراء الطبيعة ، ولا هي تحاول أن تتركب أولياً معايير الشيء الجميل ، وكذلك لا تحاول تطبيق هذه للمعايير تعسفياً من الخارج على الفن بل هي تحاول أن تستمد معايير الشيء الجميل من النشاط الفنى نفسه أى من آثار الفنانين والكتاب كما نفعل فى الأخلاق تماماً حينما نستخرج معايير السلوك لحياتنا الأخلاقية من أنماط السلوك التى نحياها ، ولهذا يجب علينا أن نستعرض سائر ميادين النشاط الفنى لكى نتعرف على هذه المعايير . والطريقة التى نتبعها فى ميدان الدراسات الجمالية لكى نصل إلى تحديد هذه المعايير هى طريقة تصنيف الفنون .

تصنيفات الفنون الجميلة :

كيف نصنف الفنون الجميلة ؟ هل يمكن تصنيفها على أساس الحواس التى يمارس بها أو على أساس الحركة ؟ إن أى أساس من هذه الأسس قد يبدو ناقصاً . وسنرى من التصنيفات التالية كيف يضع الفلاسفة والجماليون تصنيفاتهم للفنون .

تصنيف كانت :

يميز كانت بين أنواع مختلفة من الفنون الجميلة أولها : الفنون الكلامية وهى النثر الأدبى والشعر ، وثانيها : الفنون التصويرية وهى التى تعبر عن الأفكار بطريقة حسية وهذه الفنون هى :

أولاً — الفن التشكيلي : Plastipue ويتضمن النحت وهو موضوع أعمال فنية يمكن أن توجد فى الطبيعة . ويشتمل كذلك على العمارة وموضوعاتها لا يمكن أن تتم إلا عن طريق الفن .

ثانياً بـ التصوير : ويسميه أيضاً فن المظهر الحسى ويتضمن التصوير بالمعنى الخاص وفن الحداثة .

ثالثاً ـ فنون اللعب بالاحساسات *jeu des sensations* مثل الموسيقى وهن فن الاحساسات السمعية ، ثم الملونات أو فن التلوين وهن فن الاجساس البصرى

ويضيف كانت إلى هذه المجموعات الثلاث من الفنون طائفة الفنون المركبة مثل : المسرح والغناء والأوبرا والرقص الخ .

تصنيف شوبنهاور :

يرتب شوبنهاور الفنون مثل تربية الأفكار أو المثل نفسها على أساس التصورات التى أشرنا إليها سابقاً .

أـ فى الدرجة السفلى نجد فن العمارة وهو مجال أفكار حدسية لا تلبث أن تحولها الإرادة عند التنفيذ إلى موضوعات هى صفات المادة : كالثقل والتماسك والمقاومة . وتترامى لنا الناجية الجمالية بين الثقل والمقاومة : ويسعى الثقل عن جهد المادة لكي تنفذ إلى الأرض ، وأما المقاومة فهى جهد المادة الذى يرفعها فوق الأرض عن طريق الأعمدة والدعامات . الخ فاذن هناك عملية دفع وجذب بين الثقل والمقاومة ، ويتكشف الجمال فى فن العمارة فى هذه العملية أو فى هذه الحركة القائمة على الصراع بين الطرفين .

بـ ثم يلي ذلك الفنون التشكيلية وهى : النحت والرسم ، أهـ النحت فإنه يكشف عن البنية الحركية للصورة الانسانية ، ومن هنا تفسير لما يثار

شوبنهاور للتأثيل العارية حيث ترتبط رشاقة الحركة بالجمال . أما الرسم فضوئه الخلق أو الطباع خصوصاً في الرسم التاريخي .

ج - ثم الشعرو هو يتجه إلى حلس الأفكار ولكن عن طريق التصويرات المعبر عنها بالفاظ « ومن الشعر ما هو قناني وهو يجر عن سكينه النفس وهديرها الدائم الغير المتذبذب الذي يفشى نفسية الشاعر حينما يتأمل الطبيعة وذلك على عكس اضطراب إرادته المربضة الفارغة دائماً . . .

أما التراجيديا وهي النوع الثاني من الشعر - وتعد إحدى أنواعه - فهي تكشف لنا عن الجانب المفزع من حياتنا حينما تتعرض في مواقف التثيلية لذلك الصراع المفزع الخيف بين إرادتنا وذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها أو مع القدر أو القوى الكونية التي لا تقوى على منالها . . .

د - وأخيراً نجد الموسيقى خارج هذه الفنون جميعاً ، فهي مستقلة تماماً عن عالم الظواهر وتعبّر عن صدق الصور وماحية للعالم من وراء الأفكار والإرادة نفسها . وهي أيضاً لغة كلية تعبّر عن المواطن في أصالتها وتفاوتها كالفرح في ذاته والألم في ذاته . . . وهي تعبّر عن هاتين المملكتين بعد أن تعمل عنها حرافزها .

٣ - وقد أضاف ليسنج Lessing فكرتي الزمان والمكان كصورتين أوليتين للحساسية إلى تصنيف شوبنهاور : فقد ميز بين الفن التشكيلي المسكاني الثابت ، والفن الشعري الزماني الحركي ، وكذلك نجد في العصر الحديث الأمريكي توماس هل جرين Green سنة ١٩٤٠ يذكر ستة فنون كبرى موزعة بين ثلاث مراتب ، أولاها ثلاث فنون مجردة هي الموسيقى

وخاصيتها الزمان ، والعمارة وخصيتها المكان ، والرقص وتجتمع فيه خاصيتها الزمان والمكان معاً .

وفي ثاني هذه المراتب للفنون يوجد غتان تعبيريات أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان ، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان ، وهكذا نجد أن Green ينساق في نفس التيار الكائن الذي تأثر به « ليسنج » قلبه .

٤ — أما عالم الجمال للفرنسي شارل لافو فقد وضع تصنيفاً تركيبياً مستمداً من نظرية الجينات في علم النفس فهو يميز تركيبات متعالية فرعية تضيفها الفنون المختلفة إلى التركيبات الطبيعية :-

أولاً - تركيب السمع : وتنضاف إليه تركيبات (الموسيقى الأوركسترالية والكورالية) .

ثانياً - تركيب البصر : وينضاف إليه الرسم والنقش على زجاج الكنائس والصورة الفنية للعروفة « بالسينا وخيال الظل » .

ثالثاً - تركيب الحركة : وتنضاف إليه (الحركة الجسمية مثل البالية والأوبرا) والحركة الظاهرية الطبيعية مثل حركة (بتانيس الماء والشلالات وغيرها .

رابعاً - تركيب العمل . أو الفعل وينضاف إليه : (المسرح) .

خامساً - تركيب ينصب على التأليف بين المواد لتكوين مصور ، كما فلاحظ في (فن العمارة) أو تركيب يعبر عن موجودات حية

كما نجد في فن (التجيب) أو تركيب مواد نباتية كما هو الحال في (فن الحدائق).

سادسا - تركيب اللغة والشعر ..

سابعا - تركيب الحساسية كما نجده في فن (ممارسة الحب أو فن ممارسة الشهوة وفن الطبخ).

وفي كل من هذه المراتب نجد أن الصورة السابقة الموضوعة بين قوسين يمكن أن تعدل عن طريق الحذف أو إضافة عناصر أخرى - وفي المسرح يمكن حذف العنوت فيكون لدينا الشخصيات بالإشارات أو سحذ الحياة نفسها كما هو الحال في خيال الظل أو الماريونيت (مسرح العرائس) أو إضافة الموسيقى أو الغناء إلى المسرح دون التعبير اللغوي فيخرج لنا فن الأوبرا.

٥ - تصنيف لاسباكس :

لاسباكس من أتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو يقسم الفنون إلى ثلاثة أقسام :

القسم الأول : فنون الحركة ..

القسم الثاني : فنون السكون .

القسم الثالث : الفنون الشعرية

لنتناول أولا القسم الأول من هذه الفنون وهي فنون الحركة :

هذه الفنون تشمل على الرقص والغناء والموسيقى وهي فنون الحركة

وهي أقدم الفنون وأولها في الظهور، وأساسها الدوافع النفسية المحركة كالغرائز والعادات والإرادة، وغاية هذه الفنون الدفع والتحريك والتأثير في الأفراد. ففي الرقص مثلاً نحن نعبر عن المعنى أو العاطفة التي نحتاج في نفوسنا بحركات، بسيطة، فنجد راقصة الباليه - مثلاً - تتعاون مع مجموعة من الراقصات للتعبير عن قصة حب أو غير ذلك. فبدلاً من أن يعبر الممثلون عن أدوارهم بالألفاظ المنطوقة، نجد أن هذا التعبير اللفظي يتحول إلى تعبير حركي راقص وهذا هو المقصود بالباليه، إذ تظهر فيه الراقصات براعاتهن في التعبير عن المعاني والأنفعالات بحركات أجسامهن ومن هذا النوع قصة « ترستان وأوزقند » وقد قام الراقصون والراقصات - جهنم - بهذه المسرحية دون أن ينطق واحد منهم بكلمة واحدة إلا بعض مقطوعات غنائية يفهم المستمع إليها ما تهدف إليه من خلال تركيب أفعالها وأصواتها وكذلك مثلت مسرحية « أمك » ومسرحية روميو وجوليت على طريقة الباليه . . .

على أننا لا يجب ألا ننصر مهمة التعبير عن الأنفعال والمعاني على رقص الباليه وحده بل إن الرقص المفرد أيضاً كثيراً ما يرمز بحركاته إلى أنفعالات معينة وتكشف عن معاني متباينة، ولكننا نختلف في تقدير وتقويم هذا الرقص المفرد، فقد يكون معناه سامياً كما هو الحال في الرقص الديني، وذلك ما نلاحظه في الطقوس الجنائزية عند قدماء المصريين، وكما هو الحال في الرقص عند الصوفية - فإن دوران الدراويش وأهتراتهم هو نوع من الرقص الديني أيضاً - ولم نجد أحداً يقول بأن هذا الرقص لا معنى له. ولكن البعض يربط بين الإستارة الجنسية وبين بعض ألوان الرقص.

وإلى هذا يستند طائفة المحافظين الذين يصفون الرقص بأنه ليس واحداً من الفنون الجميلة ، ولكن هذا الإدعاء ينطوى على مغالطة كبيرة ، وذلك لأن الغرائز الإنسانية - منذ العصور السحيقة إلى عصرنا هذا - تمهت عن وسيلة للتعبير الفني عن هذه الحاجة الجنسية ، وهي من أبولج الحاجات الأساسية التي تعمل على بقاء النوع الإنساني. فقد استخدم قدماء الفنانين الرموز بمختلف الأساليب البدائية الفنية المثمرة للتعبير عن الرغبة الجنسية والجوع الجنسي ، ولا يزال الفنانون يتناولون هذا اللون من التعبير الفني أيضاً على الإنسان على هذه الأرض وعلى هذا فإن التعبير عن الرغبة الجنسية بالرقص المثير للغرائز لا يمكن أن ينفي أن هذا الرقص من الفنون الجميلة ، فهو يعبر عن فن جميل يرمز إلى أمر مغروس في الطبيعة الإنسانية ، وعلى هذا فيمكن أن يقال إن حركات الرقص العادية في أي صورة بين صورها هي فن من الفنون الجميلة ما دامت تحيد استمتاعاً بها ومتعة لها. ونقدراً عند أي فريق يشكل جماعة صغيرة أو كبيرة من الناس. على أن الفنان إذا استهدف إثارة الغريزة الجنسية وحدها بطريقة مباشرة وبدون تدخل فني جميل أي دون أن تكون تمت حركات رشيقة متناسقة بصور فنية رائعة يقدمها للاستمتاع الجمالي ، فإن إنتاجه سيعد إنتاجاً رخيصاً لا يستحق أن يراه ويُقدره الناس .

٣ - للغناء : أما في الغناء وهو نوع من فنون الحركة الصوتية ، فإننا نعبر بواسطته عن إحساسنا بالجمال عن طريق كلمات معبرة ، ونحن نتجاوب مع هذا الإحساس بالجمال أو تنسجم ميولنا معه وتتداخل فيه معاني كثيرة كالوفاء ومحبة الوالدين والحب بجميع صورته ، وفي الغناء نجد أن أي

إحساس بالجمال بالنسبة للأغنية لا يكون في الغالب إحساساً موضوعياً إذ أن تقديرنا لجمال الأغنية لا يكون تقديرأ منفصلاً عن عالمنا النفسى الخاص فنحن في الغالب نحكم على أغنية ما بأنها جميلة إذا ما ساءرت اللون النفسى الذى يتحكم فىنا ساعة سماعها - وإذا ما كانت الأغنية معاصرة قسماً لأشجاننا أو لأفراحنا ، أو بمعنى آخر إذا كانت هذه الأغنية مرتبطة بذكرياتنا القديمة ، ولهذا فإن الأغاني التى سمعناها فى أيامنا تشجينا أكثر من الأغاني التى نسمعها فى الحاضر ، وذلك لأننا نستمع بالاجترار النفسى عند سماع أغانينا القديمة المرتبطة بذكرياتنا الماضية بدرجة أكبر من استمتاعنا بأى نشيد أو أغنية تبعث الأمل فى المستقبل وتدفع إلى العنل ، وقد لا يرجع تقديرنا للجمال إلى معنى الأغنية بل قد يرجع إلى لحنها أو أسلوب أدائها - فأن الكثيرين من الناس لا يفهمون معانى الأغاني ولكنهم مع ذلك يطربون لسماعها ويصفونها بالجمال .

على أنه يجب أن يلاحظ أن الاستماع المكتمل للأغاني يتطلب اعتبار المعنى واللحن وحدة تامة ، ولا سيما حينما تصدر حكماً جمالياً على الأغنية ، ويجب أيضاً أن يكون هذا الحكم غير مرتبط بأي أساس دينى أو أخلاقى أو سياسى أو غير ذلك ، فقد نحكم على الأغنيات الدينيه بأنها ليست على مستوى الفن الجميل ، ومع ذلك فأننا نميل إلى سماعها لأن ذلك مرتبط بعامل آخر وهو عامل دينى يرتبط بأوامر الدين ونواهيهِ .

٣ - الموسيقى :

أما فى الموسيقى فإن الفناء بالأصوات يتحول فيها إلى لغة جديدة تعزفها الألحان والأوتار ، وذلك بتدخل من جانب العامل البشرى ، وقد اختلف

مؤرخو الفنون ، فقال بعضهم : إن الموسيقى قد سبقت الغناء في الظهور ، وقال البعض الآخر إن الغناء هو الأسبق في الظهور . والواقع أن الغناء كان أسبق ظهوراً من الموسيقى لأن الغناء تعبير عن مشاعر النفس وآمالها وآلامها . وهو إنطلاقة تلقائية يعبر بها الإنسان عن لواعج النفس وحرارة الشوق ، فندماً يشعر بالحب وهو أول ظاهرة إنسانية تذور حولها مختلف العواطف والأفعالات ، وأحياناً يشعر الإنسان بعنف هذه الظاهرة ينطلق لسانه بكلام مقطوع شبه منغم يتجاوب مع أربات القلب وزفراته فيرسله عبر الهواء كأنه يتحدث موضوع حبه أو كأنه يتأجج الطبيعة التي تحتضن هذا المحبوب أو كأنه يسرعى عن نفسه ، وكثيراً ما كان الإنسان البدائي يرفع عقيدته بالغناء لكي يذهب عن نفسه تلك الوحشة التي يحس بها وهو في أحضان الطبيعة البكر التي تترامى مظاهرها أمامه في مساحات شاسعة لا يعرف لها نهاية ، وتشعره بالخوف والرغبة ، فيكون هذا الغناء ولحناؤه لرجع صوته انتساباً منه أو محاولة للشعور بالإيناس . ثم إن الإنسان الأول كان يحس إحساساً صادقا بدبيب الطبيعة ينساب إلى أعماق كيانه كخبر الماء المنبتة ، من بتابع الأرض والمندفع عبر الشلالات والجنادل وحفيف الأشجار ، أصوات المياه المختلفة وديبب الحيوانات وأصوات الرعد وميض البرق وغير ذلك من زحجرة الرياح وهبوب النسيم اللطيفة . إن كل هذه المجموعة من الأصوات والألوان التي تصدرها الطبيعة يجد لها صدى في نفس الفنان البدائي ، فيسترق السمع إليها ويحاول تقليد هذه الأصوات كاستراتيجية الطبيعة فيتولد لديه لحن جميل يتأوج مع ألحان الطبيعة ، وسرعان ما ينطلق صوته بالغناء ، ولهذا فأننا نرى في موسيقى بعض الشعوب البدائية التي تعيش بين ظهرائنا اليوم دقات

وأصوات تقرب كثيراً مما نستمع إليه في أحضان الطبيعة — فمثلاً نجد عند شعب جزر هاواي ألحانا موسيقية يحيل إلى من يسمعونها أنه إنما يستمع إلى خرير الماء أو إلى تيار الهواء والماء في الجدول ، وذلك يرجع إلى أن هذه البلاد عبارة عن جزر يكتنفها الماء ويغفلها ، وإذا استمعت إلى موسيقى الصين الأصيلة فأنك تحس فيها بالبساطة والأصالة والقدم والخضوع للهيبة الطبيعية والشعور بضعف الإنسان في مواجهة القدر وقربته في مهيب الريح يحمل أفعال عشرات الألوف من السنين ويحيا وسط طبيعة شاسعة لا وزن له فيها إلا أن يعيش صابراً في حيرة خاضعة لضربات القدير ، وعلى الجملة فأننا نحس في مثل هذه الموسيقى بسلبية الإرادة الإنسانية وخضوعها الأعمى للطبيعة في بساطة وسداجة صارخة ، وإذا انتقلنا إلى الموسيقى البدائية عند قبائل الهنود الحمر أو قبائل أواسط أفريقيا كالأشوك وغيرهم فأننا نجد ألواناً من الموسيقى العنيفة التي تعلو فيها شدة قرح الطبول — ويرتجف أثناءها النغم القوي ذو الصوت المربع ، وبملا شك فيه أن السمة الغالبة لهذا النوع من الموسيقى البدائية تتفق مع الطبيعة التي يعيش فيها زنوج إفريقيا مثلاً ، إذ أنهم يحتاجون إلى استعمال الأصوات القوية لطرد الحيوانات المفترسة وطرد الأرواح الشريرة — وكذلك فإن هذه الموسيقى تتجاوب مع مظاهر العنف في الطبيعة الصاخبة في الغابات وفي المنحدرات الجبلية وفوق التلال وتحت وطأة الحرارة الشديدة والأمطار الغزيرة ؛ هذا بالإضافة إلى حياة البدائي الأفريقي اليومية التي تحيط بها المخاطر وألوان شتى من الصراع والاغارة ، ونحن نلحس في موسيقى الجاز تعبداً عصبياً يترجم عن موسيقى الزنوج في إفريقيا ، وبما هو جدير بالذكر أن

هذا النوع من الموسيقى نشأ عند زنوج جنوبى أفريقيا ثم إنتشر منها إلى أمريكا وباقي أنحاء العالم.

فهذه الموسيقى إذن تعبر بصدق عن الطبيعة المحيطة بالإنسان أو هي نوع من تجاوب النفس من ذبذبات الطبيعة الخارجية ، وعلى هذا فهي تأتي — كما قلنا — في المرتبة الثانية بعد الغناء من حيث الظهور التاريخي ، لأن الإنسان مدفوع أولا إلى أن يعبر عن نفسه بالكلام أو بالغناء قبل أن يستطيق الاوتار والالات الموسيقية لكي يحملها ذلك التعبير النفسى الأمثل . فالغناء التلقائى المنطلق للتعبير عن نزعات النفس وشوقها ولهمتها عنس البدايى سابق فى الظهور على اللحن الموسيقى الذى يعرفه الفنان البدائى . كي يستجيب لمظاهر الطبيعة ولكي يعبر تمام التعبير عن صيحاته الغنائية .

ثانيا - فنون السكون :

وهي فنون المارة والتصوير والنحت . هذه الفنون تبنى على التناقض العقلى وتخضع للمنطق ولكنه ليس منطقا فكريا مزمنا . والإنسان حينما يطلع على آثار الفنون الساكنة يشعر بنوع من الاعجاب لأن غايتها التعبير عن الجمال فقط . رغبة التدقيق الجمالى لهذه الآثار هي أن يحس المشاهد بلحظة الخلق الفنى الى أتيح للفنان أثناءها أن يضع تصميم أثره ويخرجه . وعلى قدر الثقافة الفنية التى تشيع فى تسمية المشاهد للأثر الفنى ، على قدر ما يسمو بذوقه الجمالى ويقدر القيمة الفنية للأثر الفنى الذى يعاينه . وقد تختلف مع لازما كس وغيره ممن يذهبون فى تسميتهم لهذه الفنون بفنون السكون وذلك حينما يعمل بنا الاحساس بجمال انتحال أو الصورة إلى قمة

التذوق أو حينئذ يشل الاثر المعنى موضوعا من صميم الحياة ، فانه يحس
بديب الحياة في أثره الفني ويشعر بأنه ممتليء حركة وقوة وحيوية —
وكذلك نحن حينما نتذوق هذا الاثر نشعر بهذا الديق وهذه الحركة
وكان تمثالا ما ينطلق بدون جناحين — عبر الفضاء — بما يجسمه من معنى
الانطلاق ، أو كأن صورة ما أو عدة صور تعبر عن حركة جماعية للمبارزة
أو أى نشاط رياضي أو فني كالرقص أو ما شاكل ذلك ، فلا تملك إلا أن
تحس احساسا عميقا بحدوث الحركة في العمل الفني الذي يبدو ساكنا في
مظهره وعند النظرة الاولى العابرة .

وكان لازيا كس لا يقصد بهذه التسمية إلا أن يشير إلى أن فنون
السكون هي نوع من تثبيت بعض الصور على حركة واحدة أو على شكل
واحد ، وأن الاثر الفني على هذه الصورة إذا نظرنا إليه موضوعيا
وبحسب تشكيله الواقعي فهو يبدو ساكنا إذ هو ثابت يتحرك ، أما
النظرة المتعمقة فانها شيء آخر وهي تتعلق بعملية التذوق أكثر من تعلقها
بالاثر الفني نفسه .

وإذا كنا نرى أن فنون السكون نفسها تتحول إلى فنون تحيي موانع
الجماد وتجعل التأمل بها يحس بذبذبات الحياة في جنباتها ، فاننا نستجدي
آخر الامر أن الفنون جميعا ستصبح على نمط واحد من حيث انطوائها على
الحركة الدائمة والنشاط والحيوية المتجددة .

ثالثاً — الفنون الشعبية:

وهي الشعر الغنائي، والشعر القصصي، والشعر التمثيلي ومنه الكوميديا والتراجيديات، وكذلك الأوبريت أو التمثيليات الغنائية.

وهذه الأنواع من الفنون تجمع بين قاحيتين :

(١) الفن الأدبي

(٢) والغناء أو الموسيقى.

ولسنا بحاجة إلى تكرار ما سبق أن قلناه بضدد هذه الفنون الشعرية من حيث أنها لا تصدر عن محاكاة للواقع أو تقليد آله أو تأريخا لحوادث معينة، بل هي تعبير عن حدس جمالي أصيل للفنان وهذا هو أساس أصالتها

٦- تصنيف سوريو :

وأخيراً نجد باحثاً فرنسياً جالياً آخر هو إينين سوريو R. Scuriau فقد وضع سوريو أستاذ علم الجبال في المربون تصنيفاً أكثر تماسكاً وتنظيماً من التصنيفات السابقة عليه، فهو قد بناه أولاً على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون، وثانياً على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية. ومن الناحية الأولى نجد محسوسات أساسية بسيطة وهي صفات نوعيه مطلقة أو ماهيات خالصة وهي معطيات فنية أساسية يرتبط كل منها بفن أو بآخر، ويخصى سوريو سبعة أنواع من هذه المحسوسات :

١- الخطوط ٢- الأحكام ٣- الألوان ٤- الإضاءات

- ٥ - الحركات . ٦ - الأصوات الجزئية المنقطعة . والمقاطع الصوتية .
٧ - الأصوات الموسيقية .

ومن الناحية الثانية نجد أنه يوجد في كل قسم من هذه الأقسام السبعة للمجسوبات الأولية البسيطة فن من الدرجة الأولى وهو فن غير تعبيرى ، أو غير تصويرى ، بمعنى أن المعطيات الظاهرة تنظم هنا مباشرة على هيئة أشياء أو موجودات وتختلط ناهياً مع الأثر الفنى نفسه بحيث يظهر لنا شيء واحد فلا نستطيع التمييز بين الموضوع والتعبير عنه ، إذ أننا في هذه الحالة نجد التعبير داخل في الموضوع ويكاد يكون هو الموضوع نفسه . ومن ثم لا يمكن الفصل بين الناحيتين ، كما هو الحال في فن العمار فلا يمكن الفصل بين البيت المشيد الذي هو أثر معمارى ، وبين صورة هذا البيت ، التى هى نتيجة أو تعبير فن العمار وكذلك الحال في الموسيقى والقص ، إذ أن كل يمكن كل منهما معبراً عن موضوع معين ففى الأغانى الموسيقية مثلاً لا يمكن الفصل بين الجمل الموسيقية المعبرة والألحان الموسيقية التى تتألف منها

ويوجد أيضاً فى كل قسم من هذه الأقسام السبعة فن من الدرجة الثانية وهو فن تعبيرى تصويرى ولا ينصب فيه التنظيم على الموجودات أو الأشياء الثابتة أو الظواهر ، بل على مكوناتها بحيث نجد وراء الصورة الأولية ، المخطوط الأساسية أو البنية التى تتكون منها الصورة ، قورا ، الشكل المكعب نجد خطوطاً مستقيمة ، ولكنها توخى لنا فى إجماعها بشكل المكعب .

والرسم التالى (ص ١٨٦) يبين صلة الفنون بعضها ببعض الآخر ، ثم

صلة هذه الفنون الكبرى بالفنون العنصرية ، وذلك حسب تصنيف
سوريو .

ونجد في الجزء القريب من مركز الدائرة أرقام قطاعات الفنون المختلفة
البيئة فيها . ثم نجد في الجزء الذي يليه فنون الدرجة الأولى ، ثم تليها فنون
الدرجة الثانية .

أولا — فنون الدرجة الأولى :

١ - الأرابيسك : Arabesque وهو الفن الزخرفي الذي يقوم على
تكرار وحدات زخرفية بطريقة آلية ، فيستخدم السيمتريه والتماثل
والتناظر دون أن يكون ثمة موضوع معين واضح ، وذلك كما هو الحال
في فن الزخرفة العربي .

٢ - فن العمارة أو البناء والإنشاءات المعمارية : Architecture

٣ - التلوين الخالص : Peinture pure

٤ - الإضاءة والأعمال الضوئية : Eclairage. Projections Lumineuses

٥ - الرقص : Dance

٦ - النظم الخالص : Proscdie pure

٧ - الموسيقى : Musique

ثانياً — فنون الدرجة الثانية :

١ - الرسم : Dessin

٢ - النحت : Sculpture

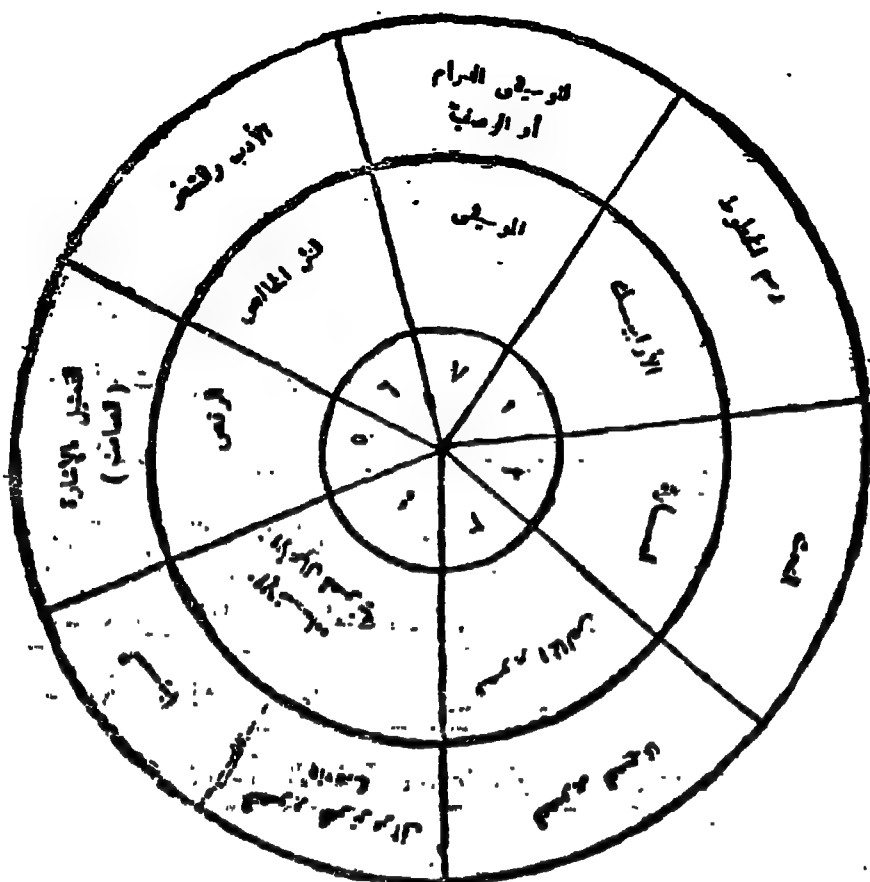
٣ - التلوين التصويري : Peinture representative

٤ - التصوير الفوتوغرافي : Lavis, photo

٥ - التمثيل بالإشارة (الصامت) : Pantomime

٦ - الأدب والشعر : Littérature, poésie

٧ - الموسيقى الدرام أو الوصفية : Musique dramatique ou descriptive



: رسم يوضح صلة الفنون بعضها ببعض الآخر :

(E. Scuriau, Correspondance des Arts)

- ١ - (الخطوط) A : - الآرابيسك B - رسم الخطوط أو الرسم بصفة عامة C :
- ٢ - (الاحجام) A : - العمارة B - النحت C .
- ٣ - (الالوان) A : - التصوير أو التلوين الخالص B - التصوير التعبيري أو التلوين التصويري C .
- ٤ - (الاضاءة) A : - الأعمال الضوئية B التصوير الفوتوجرافي السينما C .
- ٥ - (الحركات) A : - الرقص B - التمثيل بالإشارة (الصامت) C .
- ٦ - (أصوات ذات مقاطع) A : النثر أو النظم الخالص B - الأدب والشعر C .
- ٧ - (أصوات موسيقية) A : - الموسيقى B - الموسيقى الدرام C .

B : تشير إلى فنون الدرجة الأولى

A : تشير إلى المعطيات الفنية الأساسية

C : تشير إلى فنون الدرجة الثانية .

عرضنا إذن لسته أنواع من تصنيفات الفنون عند كل من كانت وشوبنهاور وليسنج وشارل لالو ولأسباكس وسوربو . وقد تبين لنا أن بعض هذه التصنيفات يهمل طائفة من الفنون المعروفة كالمرح والباليه . والبعض الآخر يجعلها فنوناً مركبة ترجع إلى فنون أبسط منها ، والواقع أن تصنيف سوربو للفنون الجميلة يعد أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيراً عن ظاهرة التداخل بين الفنون المختلفة ، ويعطينا فكرة واضحة عن الصلة الوثيقة بين الفنون المختلفة .

والخلاصة أننا نلاحظ أن المذاهب الكلاسيكية تقسم الفنون قسمه ثنائية مصطنعة إلى : فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان ، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنوناً تشكيلية ثلاث هي : العمارة والنحت والرسم ، وفنوناً إيقاعية ثلاث هي : الرقص والموسيقى والشعر . وقد انضم إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السيمافون وهو فن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني . وأخيراً فن العبور المتحركة . ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسماً كبيراً من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية ، فلا نجد مثلاً فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضاً وليس الشعر وحده ، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء والنح ...

الفصل الحادى عشر

الفن والواقع الحى

إستعرضنا إذن النظريات المختلفة المفسرة لعملية الإبداع الفنى ، وفريد الآن أن نبين صلة الفن بالواقع أو الحياة ، فهل الفن منفصل عن الحياة معزول عن الواقع . أو أنه متصل بها داخل فى غمارها .

١ — نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة .:

نعرض أولا للنظريات التى فشلت فى الربط بين الفن والحياة ونخص بالذكر منها نظرية كل من برجسون وشوبنهاور لما بينهما من تشابه ، حيث كان شوبنهاور يقول إن الفن هو قرار من المظهر إلى الحقيقة الخفية ، وهو الطريق إلى الخلاص من إرادة الحياة حيث نعلم خلال التجربة الفنية بضرب من السلام النفسى العميق نتيجة لترقى الذات الفردية إلى مسفوقى الذات الخالصة المتحررة من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى . والمتعة الجمالية الحقة لا تتم بدون التحرر من الإرادة الفردية والاستغراق فى المعرفة الخالصة . فيكون الفنان والمتذوق كل منهما مرآة للموضوع . وكما أن الفن أداة للمعرفة . فهو أيضا أداة للعلاج النفسى . أما برجسون فإنه يقول إن العمل الفنى وليد تأمل خالص وسلبية خدسية تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة أمام مشهد الحياة دون مشاركة إيجابية حقة من الفنان ، بل إنه يكفى بالمشاركة الوجدانية فحسب . فىأتى العمل الفنى بدون غاية اللهم إلا المتعة والنشوة . وعلى هذا فإن الفن يصبح نوما من الإستبطان أو

التجربة التصوفية التي تحدث ضربا من الانفصال عن الواقع .

وحقيقة الأمر أن شوبنهاور وبرجسون قد فشلوا في الربط بين الفن والحياة لأنها ربطت الفن بالفلسفة ، بل لقد جعلوا منه مدخلا للفلسفة .

٢ — الفن مرتبط بالحياة : أرسطو .

أما هؤلاء الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فعلى رأسهم أرسطو ، ذلك لأن نظرية محاكاة الفنان للطبيعة تعني أنه يستمد وجهه من الواقع ، ولكن البعض قد أساء فهم النظرية ففسرها على أن أرسطو يقصد تقليد الفنان للواقع ، ولكن الحقيقة أنه يقصد المحاكاة المنقحة للواقع أي تلك التي تقوم على مبدأ التخدير أو بمعنى آخر هناك غريب بين الواقعية الساذجة التي ترسم الواقع كما تعمل آلة التصوير — وهذه ليست من الفن في شيء — والواقعية النقدية كما نجدتها عند أرسطو فهي ترمي إلى تعديل الواقع فتطوره أو تحسنه أو تحزله أو تزيد عليه وهذا الموقف يجمعنا إلى أن الفن قريب من الواقع أي من الحياة .

٣ — جون ديونى ١٨٥٩ / ١٩٥٧ .

ونجد أيضا في موقف جون ديونى محاولة كبرى للاقتراب من الواقع فهو يربط الفن بالتجربة أو بالخبرات فيخلق عليه صفة تفعلية عملية وتطبيقية ويسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا ، فليس هناك فاصل في نظره بين الخبرة الجمالية وخبرتنا اليومية ، ومن ثم فإنه لا يميز عنده بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، وليست الخبرة الجمالية خاصة فقط بأصحاب الأبراج الأرسقراطية الرقيقة دون غيرهم من عامة الناس ، فلكل فرد تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومتسقة

ومشبعة وباعثة على الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوى .

يقول جون ديوى فى كتابه « الخبرة والطبيعة » :

« إن الادراك الحسى المتسامى إلى درجة المنشوة أو إن شئت فقل التقدير الجمالى لهو فى طبيعته كأتى تلذذ آخر نتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة اليومية » .

وعلى هذا فإن العنصر الجمالى — كما يرى ديوى — ليس خاصياً بالفنون الأجنبية وحدها . بل أنه ليكبسو أى عمل يقوم به الإنسان ويستحق أن يحمل صفة الجمال ، ومن ثمة فهو لدرس دخيلاً على التجربة الإنسانية وليس أثراً من آثار الترف أو البكسل أو اللهو أو الحدس الصوفى أو التسامى إلا خلاقى ، بل هو نوع من الترقى للسمات العادية التى تميز المختبرات المكتملة السوية ، ولهذا فإن الفن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحضارة الإنسانية ، وبجميع أوجه نشاط الإنسان ، فى الناحية الاقتصادية مثلاً نجد أن منتجات السلع يتنافسون فى اظهار منتجاتهم بطريقة جمالية ، وكذلك فأننا نشاهد اليوم كيف تحمل جميع صور التعامل والاتصال بين الأفراد هذا الطابع الجمالى إذاً ما أريد لهذا التعامل أن يكون على مستوى متكامل سوى ، ولكن ديوى يبالغ فى هذه الناحية بحيث يؤذى موقفه إلى ضياع الفنون الجميلة الخاصة وسط هذا التعميم الذى لا مبرر له لعنصر الجمال فى النشاط الإنسانى . فليس الفن هو الواقع تماماً ، بل هو حصيلة التقاء الفنان المبدع بالواقع وتفاعله معه وليست الفنون التطبيقية مجالاً للجم به الفنة الخالصة ، إذ أنها تستهدف غايات نفعية بينما تستهدف التجربة الفنية الخالصة الخلق الفنى فى ذاته ولذاته .

٣ — التوفيق بين المذاهب السابقة في علاقة الفن بالحياة :

نظرية شارل لالو : (١)

والحق أن الفن ليس مرتبطاً بالحياة أو منعزلاً عنها ، ليس هو أيضاً فقط الحياة نفسها أو فراراً منها ، بل هو هذه الصور جميعاً ، وهذا ما ارتآه شارل لالو عام الجمال الفرنسي .

وقد اختط لالو طريقة علمية لدراسة الظواهرات الجمالية وعلاقتها بالحياة أو بالواقع ، فهو يرى ضرورة الإمتناع عن إصدار أحكام تعسفية أولية على الموضوع ، بل يجب في نظره أن نجتمع أولاً طائفة من التماذج الجزئية المتباينة ، وندرسها كما يدرس عالم الأخلاق حالات الضمير الجزئية ، أي بمعنى آخر يجب أن ننشئ علماً للوقائع الجمالية على نسق علم الوقائع الأخلاقية عند ألبير باييه ومدرسته ، فندرس عدة نماذج من إنتاج كبار الفنانين ، ونقيم على أساس هذه الدراسة النقدية نظرية في الإبداع أو في التدقيق الفني .

وقد تكشفت أمام لالو خمسة أوجه لعلاقة الفن بالحياة من خلال دراسته للنماذج المختلفة ، وهي (٢) :

١ — الوظيفة التكنيكية للفن : L'activité technique أي ممارسة الفن لذاته دون أن يرتبط بأي غاية أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية ،

(١) راجع : Ch. Lalo: Notions d'Esthétique, PUF

(2) : L'expression de la vie dans l'art, Alcan

: L'art loin de la vie-Les grandes evasions esthétiques

: L'économie des passions, Vrin.

وهذا هو موقف أصحاب مدرسة «الفن للفن» هنت بودلير وأوسكار وايلد وجونكور. فالفنان عند هؤلاء غير مطالب بالتزام أى شروط غير ما تقتضيه أصول الصناعة الفنية نفسها .

٢ - الوظيفة الترفيهية للفن أو الفن كترفيه كالمى : *La fonction de diversion* :

تتمثل وظيفة الفن حسب هذا الموقف ، فى أنه يسئنا الحياة بأن يصرفنا إلى اللهو واللعب أو الترفيه والتسلية ، ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها . وهذا هو رأى كانت وشيلر وهربرت سبنسر ، وكذلك فلوثير ولامارتين الذى كان يلقبه فى حياته فكان يمارس الفن لى يهرب من وطأة عمله السياسى .

٣ - الوظيفة المثالية للفن *La fonction de perfectionnement* : وتكون

مهمة الفنان حسب هذا الموقف الإفلاطونى محاولة تمثيل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى بأن يعنى على الحياة ظاهراً جميلاً من خياله الخصب وذلك كما نجد فى أياصيين البطولة وروايات الفروسية ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين .

٤ - الوظيفة التطهيرية للفن *La purgation des passions* : وتكون مثمة

الفن حسب هذا الموقف أن يظهر إتفاعلاتنا ، ويحررنا من الألم ويعصتنا أخلاقياً ، فقد كتب جيعة آلام فرمى حتى يحرر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادة التى كانت تدعوه إلى الانتحار ، وكذلك كان «الأساة» تعمل على استبعاد مشاعر الخوف وطرد ما هى وغيرها من المشاعر العنيفة فننعم بالراحة والسكينة .

٥ - الوظيفة التكرارية أو التسجيلية للفن *La fonction de recitement*:

ومهمة الفن حسب هذا الموقف هي تسجيل ظروف الحياة بقصد العدل على استيقانها والاحتفاظ بصورها أو تكرار الوقائع مع تغييرها في أضيق الحدود، وقد تكون هذه الأزرعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine أو حيوية كما هو الحال عند جويو Gryzou أو واقعية كما هو الحال عند زولا أم وجودية كما هو الحال عند سارتر، كمن يجد أيضا هذا الاتجاه عند مونتني وستندال وبروست، وهكذا يكون الفن عبارة عن الأداة التي يصوغ بها الفنان حياته الخاصة أو حياة الآخرين مع شيء من التعديل الذي لا يقترب بالعمل الفني من التحوير الرومنطيقي ذي الطابع الخاص.

ويرى شارل لالو أن هذه الوظائف أو المواقف كلها موجودة في مجال التجربة الجمالية وأنها الخطأ كل الخطأ في الإيمان بقيمة جمالية مطلقة تنتهى بنا إلى الخلط بين الخير والجمال أي بين الكمال الأخلاقي والكمال الجمالي كما هو الحال عند كروتشي، فليس الفن ميسرانا للأخلاق أو الدين كما يقول تولستوى بل هو ظاهرة خصبة حرة يجب أن يدرس في ذاته كما ندرس الظواهر الأخرى وبهذا نستطيع - حسب رأى لالو - إقامة علم للظواهر الجمالية، على نسق علم الظواهر أو الوقائع الأخلاقية

وقد سبق لنا أن أشرنا - في موضع آخر - إلى القصور الواضح في الاتجاه العلمي الجديد الذي يتجاهل طبيعة الأحكام الجمالية وكيف أنها أحكام تقويمية معيارية

الفصل الثاني عشر

الفن والمجتمع

للفن أهمية كبرى بالنسبة للمجتمع ، فقد يكون ذا تأثير بالغ في الحياة النفسية لأفراد المجتمع ، إذ أنه يخلق روح التضامن عن طريق الاعجاب بالآثار الفنية وشيوع هذا الإعجاب بين الناس ، وكذلك فإن هذا الإعجاب ينبع من المشاركة الوجدانية — ونحن نعرف بما لهذه المشاركة الوجدانية من عظيم الأثر في حياتنا الاجتماعية فهي التي تعمل على تدعيم التكتلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وغيرها وإرساء قواعد التضامن والتماسك الاجتماعي .

وعلى العموم فإن الفن له تأثيره النفسي الخ — أص من حيث أنه يقوى الروابط بين الفرد والمجتمع ، ويدعم الصلات بين الأفراد أنفسهم في المجتمع ومن الناحية الإنسانية نجد أن الفن أداة للتفاهم العالمي ، فالفن لا يعرف حدوداً أو حواجز سياسية ، فنحن نعجب بالموسيقى الغريبة وكذلك بآثار الرسم والنحت عند المثاليين الغربيين وآثار الأدب العالمي لأنها تعبر عن معانٍ إنسانية خالدة .

وإنّ فالن له تأثيره الواضح في إزالة الفوارق السياسية وتعبيد الطريق أمام وحدة بنى البشر وإجتماعهم على الخير . وكذلك للفن أهمية اجتماعية خاصة من حيث أنه يستخدم في المناسبات الاجتماعية . ففي حفلات الزواج تظهر فنون شتى كالغناء والموسيقى والرقص والتجميل وغيرها ،

وكذلك يظهر الفن في الطقوس والمراسم الدينية وكذلك في الشعائر الجنائزية وفي حفلات الميلاد وفي الأعياد الوطنية وفي حفلات الاستقبال الخ . . . وكذلك للفن أهمية مادية إقتصادية . فالصناعات الكبرى — وقد قامت على طريقة التركيز الانتاج والتوسع في التصدير وما ينتج عن هذا من احترام المنافسة بين المنتجين، وجدت نفسها في حاجة شديدة إلى الفن الجميل لتكسب عن طريقة أسواقاً جديدة وزبائن جدد ، فالإعلان الجميل عن السلع وتجديدها وتغليفها بطريقة فنية يجذب المشتريين ويضمن للسلع رواجا كبيرا . فالعنصر الجمالي في الصناعة أصبح ذا قيمة عظيمة ، ولهذا لا يميل الناس كثيرا على شراء سيارة قبيحة المظهر مع أنها قد تكون قوية الآلات جيدة الصنع ، بل غالباً ما تجذب السيارة الأنيقة أنظار المشتريين بقطع النظر عن جودة صنعها أو عدمه . كذلك الحال في بيع المنتجات سواء كانت للاستهلاك الغذائي أو غيره .

ويمكن أن نلخص وظائف الفن في المجتمع كما يلي :

١- الفن وسيلة للتسلية والترفيه عن النفس من وطأة العمل وخصوصاً بعد أن تدخل تقسيم العمل الفني في كل نواحي حياتنا الاقتصادية الاقتصادية وأصبح التخصص الضيق أساساً للانتاج الكبير ، ولهذا فإن العامل الذي يقضى حياته كلها في صنع جزء من دوس يشعر بركونه عقلي وإرهاق نفسي من هذا التواتر الرتيب في عمله فهو يحتاج إلى تجديد لونه النفسي وبعث النشاط في حياته الشعورية ، ولا يسأني له ذلك عن طريق الفن ، إذ الفن بلا يقدمه من ألوان فنية مريحة عن النفس ومجددة

للنشاط يكون في نهاية الأمر من العوامل ذات الأثر في زيادة الإنتاج .

٢ — الفن يخلق تيو — ازات وموجات عارمة من المشاركة الوجدانية .
وبذلك يؤدي إلى الوحدة الاجتماعية والتماكك الاجتماعي عن طريق النظارة
والمعجبين والمتذوقين .

٣ — والفن وظيفة تربية هامة : إذ أنه أداة لرقية المشاعر والتسامي
بالجس ، نتيجة إدراك الانسجام الفني في ذرائع الآثار الفنية .

٤ — كذلك للفن وظيفة عملية : إذ أن منتجات الفن هي التي تحفظ الآثار
التاريخية كالتماثيل والمآبذ الضخمة والقصور والمساجد والأسوار العالية
العظيمة والأواني المخارية وقطع النسيج ، والملابس القديمة والدروع
المزركشة ومقايض السيوف الدقيقة الصنع وغير ذلك من الحلى والأواني
والتوابيت والعربات والنقوش التي تكون موضوعا للدراسة العلمية
التاريخية .

٥ — الفن ذو أثر كبير من الناحية القومية : فهو يكتل الشعور لمواجهة
الإعداء عن طريق الخطب الحماسية والموسيقى القوية الألحان والأناشيد
القوية الأداء التي تلهب حماس الجماهير فتخرج إلى النضال وتحقيق أهداف
الوطن .

٦ — ولا يمكن أن ننسى ما للفن من وظيفة دينية : فإن الدين يستخدم
الفن في المناسبات الدينية المختلفة سواء عن طريق الرسم ، أو النحت أو
الموسيقى الدينية أو الخطب الدينية أو مختلف أنواع التراث الأدبي المتعلق
بالدين . وقد برع فنانون عصر النهضة في رسم الشخصيات الدينية كصور

المسيح والعدراء وصلب المسيح والعشاء الرباني الح . كذلك نجد تقدما ملحوظاً فيها يختص بمن زخرفة الكنائس وتلوين زجاجها وقبابها وحوائطها . وقد نشأت عند المسلمين أيضاً فنون عدة حول بناء المساجد وتزيينها وزخرفتها ونسج السجاجيد التي تغطي أرضها .

ويمكن أن نضيف إلى هذا تأثير الفن في الأخلاق ، فرغم أننا ننكر أن الفن يخضع للأخلاق إلا أن الإنتاج الفني يؤثر فينا من الناحية الأخلاقية في كثير من الحالات وذلك حسب فكرة الفنان التي تكن وراء خلقه الفني . فربما كانت القصيدة الشعرية دافعة لنا إلى أن نبتعد عن الرذيلة ونلتزم بحدود الفضيلة .

٧ - الوظيفة المنطقية للفن : وقد يتبادر إلى الأذهان أنه لا يمكن الكلام عن وظيفة منطقية للفن ، وقد قال برالو بالفعل إنه لا يمكن أن نحافظ بين الجمال والحق ، وأن الفن لا ينبع من العقل الخالص الذي هو أساس المنطق .

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن أفلاطون هو الذي أخذ بين الحق والجمال ولكن نظريته هذه لا يوجد من يؤيدها في عصرنا هذا ، فالحقيقة المنطقية تختلف كثيراً عن الظاهرة الجمالية ، ولو أن الحق قد يكون جميلاً ولكن هذا أمر عرضي بالنسبة له .

ومهما يكن أمر هذه الاعتراضات الموجهة إلى تطابق الجمال مع الحق ، إلا أننا نجد أن العمل الفني بما يبدو فيه من أنسجام ووحدة وكأنه يقنع عقلنا كما يؤثر على قوانا الأخرى ، ومن ثم فإن العلاقات المنطقية قد تكون

ذات مسحة جمالية . ويضرب أصحاب هذا الرأي مثلاً لذلك بقولهم . أن
البرهان الرياضى البسيط النافذ يبدو أمامنا كما لو كان يحمل نوعاً من الطلوة
والبهاء بحيث يمكن أن نقول بأن العلم فى مجمله هو نوع من النشاط الذى
يعبر عن جلال العقل وبهائه وروعته وثمة أمر آخر وهو أن الانسجام
Harmony الذى هو السمة المميزة للجمال إنما يعتبر فى نظر العقل تنظيماً .

فإذا كان هذا التنظيم يدخل تحت نظام منطقى معقول ، فإنه بذلك يصبح
كأى أثر من آثار العقل كما هو الحال فى نظام الخملوات وتطورها وفى
نظام الكون وتماسكه بحيث يكون هذا النظام مجلى للعقل ومهيئاً للجمال فى
نفس الوقت .

وهكذا يبدو أن الفن يتدخل فى حياتنا الاجتماعية ، ويتغلغل فى صميم
هذه الحياة بحيث يصبح الفن مبدأً للحياة بل إن مبدأ الفن هو الحياة نفسها .
يقول (جوبو) : « الحياة مبدأ الفن ، ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك
أو فعل ينعش الحياة فى صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة . وما
لذة الجمال إلا شعور بهذا الأتعاش العام . فالأفعال الفنية هو الذى يملك علينا
كياننا كله فى لحظة التذوق . ولا يتم تذوق هذا الجمال إلا فى نطاق شعورنا
بالحرية » .

الفصل الثالث عشر

علم الاجتماع الجمالى

١ - الزهرة الفردية والزراعة الاجتماعية :

أشرنا فى الفصل السابق إلى أهمية الفن ووظائفه فى المجتمع ، غير أن صلة الفن بالمجتمع قد أسرعت أنظار علماء الاجتماع . وأصبحت دراسة الفن نوعاً من فروع هذا العلم الجديد الذى يعرف بعلم الاجتماع الجمالى Sociologie-Esthétique . ولكن هذا العلم لا يزال فى طور النشأة الأولى . يندرج معتبراً فى مواجهة تمسك الفنانين والمثدوقين على السواء بدعوى الأصالة والحرية والاستقلال عن المجتمع وقيمه ، ويدّون أن ثمة تيارات فكرية معارضة تعزّل بلورة مفاهيم هذا العلم الجديد . فنرى الوجوديين من أتباع هيدجر وباسرز يشيدون بالتجربة الذاتية المشخصة ويرون فى اتجاه الذات إلى الغير أو المجتمع نوعاً من « السقوط » ومع ذلك فإن الانجاء أو (السقوط) لا مفر منه رغم أنه يخلع عن الذات أصالتها وفرديتها . ولسكنها النتيجة الحتمية للمذهب الوجودى هى أن الممارسة الجيدة للنشاط الفنى لا تكون إلا فى نطاق الفردية ، (فتعبرنى آنا) الفردية هى التى تسمح لي بالانطلاق الأصيل فى عالم الفن ، وبالإضافة إلى هذا فإن (المواقف اللاهائية أو الخفية) التى تتحدى التجربة الفردية كالموت أو الألم ، والتى لا يشعر الفرد فيها بأن ثمة مشاركة أو معارضة من الغير - هذه المواقف التى يحس فيها الفرد بالعزلة التامة والوحشة والقلق وأخيراً بالعدم - هى التى تصالح لأن تكون

شركاً للعمل الفنى الأصيل، أما (السقوط) فإنه لا يحرك في الفرد شعوراً أو اتعالا ذا طبع خاص . وبمعنى آخر أن اندماج الفرد في الجماعة وذوبان شخصيته في المجتمع لا يكون جانزاً أصيلاً على الانتاج الفنى الممتاز، وينتج من هذا أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان تحت تأييد المجتمع وسلطته وروحى من مطالبه لا يتميز بالأصالة والجدوة .

هذه النظرة المعارضة للموقف الاجتماعى فيما يختص بالفن تحتل مكان الصدارة في الفكر الأوروبى المعاصر رغم ذبوع الفكر الاشتراكى وتأثيره الواضح على النظم السياسية والاقتصادية . ولم يستطع المد الاشتراكى القضاء على هذا التعارض الواضح بين اتجاه الفن المعاصر وتكريسه للنزعة الفردية ، وما ينبغي أن تكون عليه الفنون في رحاب الاشتراكية ، فهم أن الدولة قد تدخلت أخيراً لتحقيق هذا الانسجام ، فلم تقتصر ممارسة التوجيه في البلدان الاشتراكية على التنظيم السياسى والاقتصادى فحسب بل أدخلت الفنون أيضاً في دائرة هذا التوجيه المزم الذى تمارسه سلطة الدولة .

٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية :

ويبدو أن تأصل النزعة الفردية في الوسط الفنى يرجع إلى مبالغة الرومانطيقين ودعاة مذهب (الفن للفن) فهم الذين يتحمسون للفردية ويستنكرون القول بتدخل المجتمع في تقييم الآثار الفنية ويذهبون إلى أن الفنان لا ينتج إلا وهو في عزلة عن المجتمع ، أى وهو في برجه العاجى به وأن هذه العزلة أو هذا الاتصال عن المجتمع هو مصدر الوحي والالهام

الفنى والواقع أن أشد الفنانين تعصباً للفرقة الفردية ولبدء الفن للفن وهم الذين ينعون على مجتمعاتهم بالغباء والجود. وانظم وضجالة الذوق الفنى . هؤلاء هم أنفسهم الذين يؤكّدون فى نفس الوقت أنهم ينتجون للأجيال القادمة ، وليست هذه الأجيال القادمة سوى مجتمعات المستقبل . فكأنهم يطمحون إلى أن تحيا آثارهم الفنية فى مجتمع مسا . وعلى هذا فإن الخلود أو المجد أو ذبوع الصيت الذى يشهده الترددون إنما ينطوى على أمل براق فى مجتمع أفضل مقبل .

٣ - الفرقة العقلية :

وقد أشرنا فى موضع سابق إلى الموقف الكافى ، وأوضحنا كيف أن هذا الفيلسوف النقدي كان يؤمن بالفرقة العقلية ، فقد وضع للذوق قوانين تصاح لأن تكون قواعد لجميع العقول . ومع ذلك فإن الحكم الجمالى عنده يتصف بالضرورة الذاتية . فهو حكم ذاتى يلتقى إذا لم توجد حياة إجتماعية أى « مملكة للغايات الجمالية » .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقف (كانت) يختلف عن موقف الإجماعين المعاصرين . فالمجتمع فى نظره ذو طابع شكلى مثالى يكون فيه الأفراد فى مستوى واحد بدون نظر إلى اختلاف التربية والوعى الجمالى . بينما نجد أن علم الإجماع الجمالى يتسم بالطابع النسبى ، إذ يرى أنبساطه أن الفن يصدر عن تنظيم إجتماعى معين ، لا عن نظام مطلق يصلح لسائر المجتمعات ، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين ، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الإجتماعى .

٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن :

لم تكن النشأة الأولى للموقف الاجتماعي بصدد الفن مخصصة تماماً من رواسب المدارس القديمة . فكما نظر أفلاطون إلى الفن من الناحية الأخلاقية ونظر إليه أرسطو من الوجهة التربوية نجد أن الاجتماعيين الجالبيين الأوائل قد نظروا إلى الفن نظرة طبيعية واجتماعية معاً . فأعتقدوا أنهم يستطيعون التدليل على تأثير الطقس والعوامل الطبيعية على العبقرية الفنية ، وبالغالى على الشعور بالجمال الذى يعتبرونه حاسة سادسة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى موقف تين Taine وكيف أنه يطابق بين علم الجمال وعلم النبات مثلاً ، فيخضع الفن لثلاثة عوامل هى : المجلس والبيئة والطبيعة والأخلاقية ، ثم تأثير كل جيل من الفنانين على الجيل الذى يليه ، بينما نجد أن دور كيم يؤكد أثر الضغط الاجتماعى وحده على الفن ، ذلك الضغط الذى يختلف عن تأثير العوامل المادية الطبيعية والمؤثرات السيكولوجية .

ومن بين المواقف الاجتماعية المتعثرة نجد موقف جويوفو ويتكلم عن شدة الحياة فيقيس قيمة الفن بهذه الشدة الحيوية التى تترس وجودها فى الفنان وفى المعجبين وفى شخصيات الأثر الفنى على السواء ، وهو يرى أن هذه الشدة تعلو على الفرد وتتجاوز قدراته الشخصية فهى تمتلىء خصوبه وتدققا وتكون مصدراً لإبداع الحياة ، ومن ثمه فهى أساس العبقرية الفنية .

وإذا كان جويوفو يجعل المشاركة الوجدانية — فى نطاق أنحاء الذوات المتماكة وفى نطاق المجتمع الذى يتألف من هذه الذوات المتماكة — أساساً للشعور بالجمال ، بالإضافة إلى مبدأ التضامن الاجتماعى فإنه مع هذا لم يفلح

في الأقتراب من المواقف الاجتماعية الأساسية ، ذلك لأنه فضلاً عما أدخله من عناصر غير جمالية في الشعور الجمالي — منها ما هو ديني أو أخلاقي أو علمي أو مشاعر غير اجتماعية — فهو يفترض أن الشدة الحيوية ، وهي مصدر الإبداع الفني ذات طابع مطلق ، بينما يرفض علم الاجتماع الجمالي قبول أي مبدأ مطلق (١).

• — النظرة الاجتماعية للفن :

وإذا كانت هذه الخطوات الأولى في ميدان علم الاجتماع الجمالي قد تعثرت بعض الشيء ، فإن دعاء هذا العلم وأول أنه من الضروري أن ترسم أولاً حدود هذه الدراسة ومنهجها فضلاً عن ضرورة إلقاء مزيد من الضوء على المفاهيم الأساسية في ميدان الاجتماع الجمالي .

ولقد لاحظ الاجتماعيون أن « ظاهرة الانسجام » وهي أساس الشعور بالجمال وكذلك « أنه-دام الانسجام » الذي هو أساس الشعور بالقبح — هاتين الظاهرتين يبدو أنها أكثر تعقيداً مما يظن الفرديون فهما ترجعان إلى تاريخ طويل وتطور عريض في الحياة الاجتماعية للإنسان . وليس الانسجام في الشيء الجميل متعلقاً بهذا الشيء أي بالموضوع ، بحيث يكون صفة لا زمة له ، متباعدة عن إدراكنا له في عصر معين ، وفي مجتمع

(١) راجع :

Ch. Lalo : L'art et la vie sociale; Notions d'esthétique;

الدكتور عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتماع الجمالي .

معين ، كما يدهى الموضوعيون . بل إن الانسجام مشروط بوجود ذات تحيا
في مجتمع معين وفي زمان معين .

فالانسجام الذي ندركه في الاثر المعماري مثلا يكون أساسا تلخيصا
على هذا الاثر بالجمال ليس في المتوسط الذهني النظري الذي يصدق عند
الجميع في أي عصر من العصور ، وفي أي مجتمع من المجتمعات . بل هو
الانسجام الذي تستريح إليه أذواق الناس في أي مجتمع معين وفي عصر
معين بحيث يلقى قبولا وأستحسانا عند الغالبية العظمى منهم . ومعنى هذا
أنه نخضع للتنظيم الاجتماعي وللجزاء الاجتماعية :

ولا يعني هذا أن المدرسة الاجتماعية تقلل من قيمة الاثر الفردي
وفاعليته في العمل الفني . بل أن الفرد هو الذي يبدأ العمل وهو الذي يتفاديه
ولكن الفرد هنا ليس مستقلا عن غيره من الافراد في المجتمع . بل هو
فرد اجتماعي مشبع بروح الجماعة ، تلك الروح التي ينبع منها إلهامه الفني
والذي يستهدف إشباع حاجات الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه وتفسير
الاصالة اجتماعيا على أساس تقدير المجتمع للفنان وأعطائه بأنه أقدر من
غيره من الافراد العاديين على إنجاز مطالب الجماعة من هذه الناحية .

ويرجع الفضل إلى مدرسة « دور كيم » و « لبي برول » في تأكيدها
للطابع الاجتماعي المميز للظواهر الفنية . ولكن يؤخذ على هذه المدرسة
مباغتتها في طمس معالم الفردية ، كما كان يؤخذ على الفرديين مبالغتهم في
إظهار الجانب الفردي وحده في العمل الفني . وحقيقة الامر أن الفرد
ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية . وهذه الميول دائمة
الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة .

والعمل الفني الذي يصفه الناس بالأصالة والجدة إنما يتضمن في الواقع عنصرين : تركيب جديد ثم عناصر متفرقة ومنعزلة هي محارلات السابقين فيكون هذا التركيب الجديد بمثابة صيغة جديدة تحمل في طياتها العناصر القديمة . ويتحدد وقت ظهور هذا (التركيب) عن طريق المجتمع ، فيأتي لكي يشغل فراغا أحس به الجمهور . فكأن المجتمع يترقب ظهور التركيب الجديد بحيث يتلقاه بالقبول والإستحسان مولى - أظهره للصور الفنية السائدة بعد أن يكون قد ملها ، ومن ثم فإن الفنان العبقري لا ينشأ من تلقاء نفسه ولكن أمل الجماعة وترقبها هو الذي يخلق الفنان كأنه (بطل) متظر ؟ ؟

فأنت إذن يرجع إلى الجماعة ، وهو يختلف عن العلم ، ذلك أن الفن - كما ذكرنا - يتميز بالطابع النسبي - وهو ينبع أصلا من نظام الجماعة القائم على العلاقات الوطيدة بين الأفراد ، بينما يستند العلم إلى قوانين كلية مطلقة لا تتأثر بالأختلافات الفردية أو الإجتماعية .

وإذا كان المجمع هو مصدر (القيمة الجمالية) فإن للفرد أيضا دوره في عملية الخلق الفني - كما ذكرنا - ونستطيع أن نوفق بين دور الفرد ودور الجماعة من هذه الناحية ، مما نلاحظه أخيرا أن القيم الفنية إنما توجد بالقوة في اللا شعور عند الفنان ، وتبقى على هذا الوضع مكتسبة بالصيغة الفردية ، ولكنها حينما تتجه إلى سطح الذات أى إلى التحقق لكي تصبح (بالفعل) فإنها حينئذ تصطبغ بالصيغة الإجتماعية بحيث يكون المجتمع في النهاية هو المصعب والمصدر الأخير للعمل الفني وللقيمة الجمالية وإحساسنا بالجمال .

٦ - التنظيم الإجتماعى للفن :

نبين لنا إذن كيف أن الفن وليد المجتمع ، ومن ثم كان من الضروري أن يخضع للتنظيم الإجتماعى . ولما كانت الظلم الإجتماعية متداخلة وذات تأثير متبادل ، فإن النشاط الفنى فى المجتمع لا بد من أن يخضع لطائفة من العناصر أو الشروط غير الجمالية التى تشكل فى مجموعها تركيباً فوقياً يعالو ويظل سائر مجالات الفن^(١) .

أولاً : العناصر غير الجمالية فى الحياة الفنية :

وتتلخص هذه العناصر فيما يلى :

أ - المادة :

تعتبر المادة التى يشكلها الفنان أول هذه العناصر الغير جمالية وذلك كالحجارة والمعادن والخشب فى فن العمارة .

ب - الحرفيون (الصناع) :

وهم الذين يقومون بتشكيل المادة ، ويذهب لالو إلى أن التنظيم النقابى لهؤلاء الحرفيين هو الذى يفسر من بعض النواحي تطور أساليب التزيين واختلافها بعد الثورة الفرنسية عندما قضت هذه الثورة على التنظيم النقابى .

ج - الطبقة الاجتماعية والحياة السياسية :

وللطبقات الاجتماعية وكذلك للنظام السياسي تأثير بالغ على النشاط الفنى ذلك أن الإنتاج الفنى فى المجتمع يخضع لظروف هذا المجتمع وعاداته وتقاليده ويختلف أبعداً حسب أذواق الطبقات الاجتماعية المختلفة . فنجد فنونا خاصة لمجتمع يقوم على الرق وأخرى لمجتمع أرستقراطى وغيرها لمجتمع ديمقراطى أو يورجوازى .

ويشير الاجتماعيون وخاصة برودون إلى أنه حينما نحمد جذوة الصراع الطبقي . فإن كثيراً من الفنون سيختفى أو يتعدل . ولا سيما تلك النون التي تقوم على الأحكام الجمالية للطبقات الاجتماعية . فسيندثر الفن الاناني الفردى ويحل محله فن يخضع للتنظيم الاجتماعى ويقوم على الترف العام أو المشترك لا الترف الخاص بطبقة معينة فى المجتمع . وبذلك يكرس الفن نشاطه المجهدير الكادحة فى الحقل أو فى المصنع أو فى السوق . وتنتلشى إلى الابد شعارات الفن للفن وتمل عاها شعارات الفن للمجتمع . ولا يكون الإلزام الاجتماعى للفنان قهرياً فى هذه الحالة ، بل سيكون إلزاماً اجتماعياً ينبع من الذات المتأثرة بالمجتمع .

د - النظم الدينية :

ولهذه النظم الدينية - كعامل غير جمالى - تأثيرها الفعال فى حياة الجماعة وفى النشاط الفنى بوجه خاص ، وخصوصاً إذا لم يكن فى المجتمع أى نوع من تقسيم العمل ، ونلاحظ فى هذه الحالة أن سائر النظم الاجتماعية فى هذا المجتمع تصبح نظماً دينية فى نفس الوقت ، ولا شك أن دراسة

النظم الإجتماعية للشعوب البدائية تفللنا على مدى تغفل الدين في حياة الجماعة ، وكذلك نجد تأثير الدين على المنون واضحاً في مختلف العصور فقد كان العنان المصري القديم يستمد إلهامه من مبادئ الدين المصري القديم ، وقد تأثرت فنون العمارة والنحت والرقص والرسم والموسيقى بالنظام الدينى عند قدماء المصريين ، وكذلك كان للدين تأثيره الواضح على الفن في العصور الوسطى الأوربية وفي عصر النهضة ، ونجد أن تحريم أو إستهجان رسم صور الكائنات الحية أو إقامة التماثيل عند المسلمين واليهود كان له تأثيره الواضح في تأخر هذه الفنون في ظل الإسلام واليهودية .

هـ - النظام العائلي :

تعتبر الأسرة نوعاً من التنظيم الإجتماعى لممارسة الغريزة الجنسية ، فالأسرة تقوم على دوافع إجتماعية ونفسية وفسيولوجية ولاكنها إذا ما أخذت مظهر الترف ، فأنها تدرج تحت الصورة الخيالية للفن ، ونجد من ناحية أخرى أن النظم الإجتماعية الأخرى تشيع فيها صور من الترف أو اللهو تكون أكثر مادية ويغلب عليها الطابع المجرد من الجمال ، وذلك مثل الألعاب الرياضية وفنون المهارة وألوان الصراع السياسى والأنشاق الدينى .

ومما هو جدير بالملاحظة أن الفن لا يعنى كثيراً بأحوال التنظيم العائلي السوية الرتيبة ، مثل الاستقرار العائلي ومظاهر الحب بين أفراد الأسرة الواحدة أى حب الزوج وزوجته أو الأب لابنه ، فذلك النوع من الحب لا يثير أنباء الفنان لأنه من الامور المألوفة بيننا هو ينشط وتنتلق عبقريته حينما يصادف حباً يشق به المحبون بسبب معارضة الأسرة أو المجتمع ،

وسكذا فأنسا نرى شكسبير وقد أخرج عملاً فنياً رائعاً بتصويره مثل هذا الحب في (روميو وجولييت) .

ويعنى الفن كذلك بتصوير نواحي الشذوذ وتحسيم صور العلاقات المحرمة التي لا تتفق مع الحياة السوية للأسرة ، فلم يكن من الممكن أن تخلد أعمال فنية مثل (غاة الكاميليا) أو (نانا) أو (أزهار الشر) إذا كانت تمجد الفضيلة وترسم المثل الاعلى للمرأة الصالحة كأم أو زوجة .

ويذهب الاجتماعيون إلى أن الفن لا يسترسل في هذا الاتجاه ليشجع الأفراد على الخروج على التقاليد المرعية والآداب الاجتماعية . بل أن الفن يؤدي وظيفة هامة من هذه الناحية ، إذ أنه لما كان نظام الأسرة لا يقبل بأى صورة من الصور أساليب الحياة العاطفية ، ولكن الفرد منساقاً بالطبع إلى ممارسة هذه الحياة العاطفية . فإن الفن يقوم بالتوفيق بين الحياة الاجتماعية للفرد وحياته العاطفية عن طريق ما يبتدعه من صور خيالية تكون وظيفتها إعلاء الفرائض المنحرفة التي تكبتها الرقابة الاجتماعية .

فالفن إذن أداة ربط اجتماعى ووسيلة تطهير نفسى كما يقول أرسطو وفرويد . ذلك أن الحياة الاجتماعية ستنعقد ويشيع بها الاتصال وينعدم التماسك الاجتماعى إذا لم تجد منفذاً كالفن لتفريغ شحناتها الانفعالية وتطهير النفوس من العقد المكونة .

و - التعليم :

ونجد أيضاً أن لإنجازات التعليم آثارها التي لا تحصى على الثقافة الجمالية فى أى مجتمع ، وكذلك تؤثر الخلافات البيداغوجية بين أنصار القديم والحديث على مستويات الذوق الفنى للأجيال القادمة .

هذه هي إذن العناصر الجمالية التي تتداخل مع الفن كتتظيم إجماعى .
ويلاحظ أنه مهما تجردت هذه العناصر من الصبغة الجمالية إلا أنها حينما
تتداخل في أى تركيب جمالى لا تسلبه طابعه الجمالى المعين وإستقلاله الخاص
هنا ، بل أن التركيب الجمالى يؤثر على هذه العناصر المجردة من السمة
الجمالية من خلال عملية التشكيل فيدخلها في إطاره وبذلك يسبق عليها
مسحة جمالية :

وقد كان للتيارات الجمالية تأثير واسع المدى على نظم جمالية ، فنلاحظ
أن الشعراء والمثاليين قد عدلوا مفاهيم الوثنية القديمة ، وكذلك كان للثقافة
الفنية اليونانية الرفيعة تأثيرها على الرومان المنتصرين ، وكان أيضاً لروائع
الفن الإجمالى تأثيرها على الأخلاق الفرنسية فى القرن الخامس عشر .

ويمكن أن يقال نفس الشيء عن تأثير البيزنطيين فى الأتراك وتأثير
الرومان بحضارة الإسكندرية وفنها ، وكذلك فإن الاستعمال النسبى للفن
يسمح له بأن يدخل فى علاقات متعددة مع الحياة الاجتماعية ، وكذلك فى
الحياة الفردية فالن بالنسبة للجماعة أو الفرد يمكن أن يكون موهبة تمارس
دون أن تستمدق غرضاً أو غاية ، وقد يمثل العمل الفنى أيضاً هروباً من
نطاق الأخلاق الشائعة أو محاولة لتهدئتها أو الارتفاع بها إلى مثلها الأعلى
أو محاولة للتطهير ، وإذاعة تيارات السلام النفسى بين الأفراد ، وقد يكون
أيضاً لتخطيط المدن وتنسيق المداخل والحدائق القائم على أساس فنى جمالى
تأثيره الذى لا يمحى على نفسية الافراد وأخلاقهم .

ولكننا نلاحظ أن كثيراً من التيارات الفنية قد لا تتمشى مع الظروف
التاريخية فى مجتمع ما ، بينما نشاهد عنف الازمات السياسية والعسكرية

أبانت الثورة الفرنسية ، نجد على العكس من ذلك في الميدان الفني أن انتشار قصائد شعرية وموسيقية وأعمال فنية تشكيلية تتسم بطابع السلام والهدوء في حين أن فترة عودة الملكية واستقرار الحياة الرجوازية في عهد لويس فيليب قد صاحبت أزمات فنية للحركة الرومانطيقية المنطلقة من عقلمها . وكذلك بينما كانت الجمهورية الثالثة تنصف بطابع لا ديني وتقوم نظمها الدستورية على أساس مدني غير ديني ، نجد أنه في خلال هذه الفترة تظهر في ميدان الفن حركة الادب الكاثوليكي الجديد وافتتاح البصاليوات الدينية ومعارض الفن المقدس وانتشار موجة من التيارات المتعارضة في الميدان الفني ، بحيث ظهرت مدارس الرمزيين والتكعيبيين والمستقبليين والتعبيريين والسرياليين والتجريديين ، ولا شك أن هذه المدارس الفنية المتخصصة إنما تنبعث كثيراً عن الذوق الشعبي وبذلك نجد تعارضاً أساسياً بين اتجاهاتها وأنماطها التنظيم السياسي والاجتماعي الديمقراطي في ظل الجمهورية الثالثة في فرنسا .

وعلى هذا فأن المؤرخ قد يحار في فهم الاعمال الفنية عندما يظن أنها تترجم ترجمة صادقة عن مادات وأخلاق العصر الذي يؤرخ له ، فقد يكون الاثر الفني معارضاً لاتجاهات العصر ، وقد يكون معبراً ، وقد أثمرنا إلى هذا الموقف في مقدمة هذا الفصل حينما الحنا إلى التعارض الواضح بين الفرديين والاجتماعيين .

فالفن لا يحمل إذن طابع الالتزام^(١) الإيجابي بالنسبة للمجتمع . أي

(١) قد أثار الاشتراكيون قضيه (الالتزام) في الفن ومضمون

أنه ليس من الضروري أن يكون خاضعاً ومعبوراً عن التيارات الاجتماعية
إذ أنه قد يتمرد ويشور عليها وقد يعارضها ، وفي هذا يكن جهر الفن
وعظمته من حيث أنه بعد المنفذ الأساسي للحرية الإنسانية والاستمتاع
بهذه الحرية .

وإذا أغبر الفن رقاً مفروضاً يتسم بطابع التجدي المثير فإنه يكون
صادراً عن أنانية غير أخلاقية وغير اجتماعية ، أما إذا تخلى عن الانانية
وروح التمرد وتحلى بسلامة الذوق ، فسيكون له أثره البالغ في تربية أجيال
عدة من الموجهين به ، وإشاعة روح التضامن بينهم ، ويكون بذلك قهراً
اجتماعياً ، منها ظن البعض أنه عمل فردي ، وأن الفنان التشكيلي الذي ينتج
لوحات فنية . يظل يحلم بالمجد والشهرة ويوقد ديار الناس لفنه يوماً مساءً .

== دعواهم لا يخرج عما تنادى به المدرسة الاجتماعية من آراء حول
إستمداد الفن لمقوماته من المجتمع وتعبيره عن إرادته ، ولكن النظرة
الإشتراكية للفن ينحصر مدلولها في دائرة التعبير عن مصالح طبقة بعينها
هي طبقة الكادحين أي البروليتاريا . وقد أخطأ البعض في تفسير معنى
الالتزام عند الإشتراكيين على اختلاف طوائفهم ، ففهموه بمعنى الإلزام ،
أي أن يكون للمجتمع الحق في فرض سلطته على أساليب الفن وإنتاجه
فيخضعها لأوامره ونواهيه بحيث يكون الفن موجهاً فلا يصدر عن التلقائية
الحرية للفنان ، والواقع أن الإلتزام إنما ينبع من ذاتية الفنان الإشتراكي ، التي
تكون قد أنصهرت وتفاعلت مع عملية التحول الإشتراكي فيحس الفنان
وهو يعبر في حرية تامة وبدون أي إلزام من سلطة أو أخرى أنه إنما
ينطلق من أعماق ذاته وبهذا يصبح الإلتزام ذاتياً بعيد عن أي ضغط
خارجي .

وما الشهرة والخفاوة إلا أمران إجتماعيان ، يرجعان إلى تقدير المجتمع وأحكام الجمهور .

ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية :

توجد في الحياة الاجتماعية تنظيمات مشبعة من الفن ولها تنظيم إجتماعى معين .

الشعور الجمالى وجزائاته :

يجب أن نسلم أولاً بأنه يوجد شعور جملى وشعور أخلاقى ولكل منها أمر مطلق وجزائات تصدر من سلطة عليا . وقد أعتقد القدماء أن هذه السلطة العليا التى يستند اليها الشعور الجمالى ، وكذلك الشعور الأخلاقى والتى تصدر عنها الأوامر المطلقة . سلطة شبه دينية تتمثل فى الله أو أرباب الفنون Muses أو مخلوقات خارقة للعادة . وهذه الأوامر أو الاساطير الخرافية التى تشير إلى مصدر السلطة الجمالية والأخلاقية فى المجتمع إنما تعبر عن الضغط الاجتماعى الواقع على الافراد فى المكان والزمان ، ومن الممكن أيضا أن تكون هذه الاساطير مصدراً لفروض شخصية تتعلق بمثل أعلى لتقدم يحدث فى المستقبل ، مما لا يمكن أن يتحقق بدون جمهور ، ويكون على هذا الجمهور أن يقدر العمل الفنى فيعجب به أو لا يرتضى عنه ، وذلك على الرغم من أن الإعجاب الفنى الحق إنما يصدر عن طائفة من ذوى الاحساس أو الشعور المدهف ، وأصحاب هذا الاحساس هم الذين يستطيعون وحدهم إدراك مكونات العمل الفنى التى تتسم بطابع الجمال .

أما من ناحية الجزاءات الجمالية الاجتماعية فإنها تتمثل فى : النجاح

والمجد والخلود وأضدادها ، أى تلك التى تشير إلى الفشل وعدم النجاح والاهمال والسخرية والتحقير ، وكل فنان أصيل يشعر بهذه الجزاءات وتكون حافظا له على العمل ، حتى ولو كان يشعر بأنه إنما يعمل لنفسه لا لغيره ، وقد يكون تأثير المجتمع عليه شعوريا ، ويرى أتباع المدرسة الاجتماعية أن أذواق الجماهير فى الحاضر أو فى الماضى أو فى المستقبل هى الأساس الاول لاحكام القاد على الاعمال الفنية ويجب ألا نخلط بين الجزاء الجمالى ونتائجه الاقتصادية . ذلك أن النجاح فى ميدان العمل الفنى : ربما لا يودى إلى الثراء العريض فقد يقتصر الجزاء الفنى على إلحاق الفنان المبرز بزمرة الخالدين فحسب ، فلا يترجم الخلود إلى منفعة مادية .

ويكون للجزاء الاجتماعى صفة الانتشار والتنظيم فى المجامع الأكاديمية فى صورة جوائز ومراكز خاصة ، وقد كان أمل الفنانين دائما أن يصبحوا أعضاء فى الأكاديمية الفنية . أو أن تجيز أعمالهم .

الجمهور :

إن الجمهور هو الذى يصدر الجراءات الجمالية عن طريق جماعته المختلفة سواء كانت هذه الجماعات قائمة على الالتقاء العرضى أم الالتقاء الدائم ، والجماعات التى من النوع الاول هى جماعات المسرح والراديو والتليفزيون هذه الجماعات تتكون كالقطيع الذى يتأثر بالإيماء وينقاد فى كتلة واحدة وباه عوامل الاستثارة ووسائل الاعلام البارعة .

بحيث تمنحى ارادة الافراد . كما يقول جبريل تارد . ومعنى هذا أن أحكام الجمهور على الاعمال الفنية تتأثر كثيرا بوسائل الاعلام المختلفة فى

عصر إنتشر فيه الاعلان بطريقة مذهلة ، ولكن الفن في العصر الحديث أصبحت له مدارسته ونظمه وأكاديمياته العديدة تلك التي تقوم على أساس التجمع الدائم لا العرضى وتكون أحكامها على الاعمال الفنية ذات تأثير بالغ على الحركة الفنية ، وبذلك تضيق دائرة التأثير الذى يحدثه الجم-ور العادى - الذى تلتقى جماعاته عرضيا - وتكون أحكام الجماعات المخصصة ذات الوعى الجمالى هى المعول عليها فى الميدان الفنى ، وسنرى أن المجتمع يخول هذه الجماعات سلطات جمالية خاصة ، على الرغم من أن أتباع المدرسة الاجتماعية لا يستطيعون تجاهل تأثير الجمهور فى هذا المجال ، وإلا استحال عليهم التمسك بالمسحة الاجتماعية للفن .

الاسلوب :

ويتميز الفن بعامل هام هو الاسلوب ، فالاسلوب هو ماهية الفن فلكل فنان اسلوبه الخاص فى التعبير عن موضوعه ، وليس الأسلوب هو الاصول العامة للصناعة — تلك التى يتلقاها التلميذ المبتدى عن أستاذه الفنان — بل الاسلوب هو التعبير عن الموضوع بطريقة جديدة تضمن إنفعالا خاصا وحرية وتلقائية خصبة ، أما الأصول الفنية للصناعة فهى آلية غير معقولة يتعلمها الفنان كقواعد لحرفته ثم يجربها على المادة دون أن تتدخل فيها مشاعره أو قيمه . فالفنان الذى يحتذى هذه الاصول فقط يظل طوال حياته مستعبدا لها ، أما الفنان المبدع فهو الذى يتخطى هذه الاصول المتعارفة ويشق طريقا جديدا ويخلق أسلوبا فريدا يعرف به ، وقد عارض فنانون آخرون نفس هذا الاسلوب فتدشا مدرسة فنية معينة كمدرسة فينا والمدرسة الفلمنكية الخ ..

فالاسلوب إذن هو العامل الحيوى فى الفن ويمكن أن نشبه الاسلوب

بالنفس ، وأصول الصنعة الجامدة بالجسم : النفس مصدر الحياة والحركة والانفعال ، والجسم مجرد جامل لهذا النشاط الحيوى ومنفذ له .

وقد يكون الاسلوب أيضا أساسا لارتباط اتجاهات جمالية وغير جمالية بعضها البعض الآخر كما هو الحال فى الانواع الادبية أو الفنية ، ومن هذه الانواع نجد الشعبى كالكوميديا والارستقراطى كالتراجيديا ، ولكن هذه الانواع لا تميز بحسب أسلوبها بقدر ما تخضع لاحكام الطبقات الاجتماعية . فنن العرائس الماريونيت على ما فيه من روعة وجمال ، وكذلك التراجيديا الراقية قد لا يقبلها المجتمع الديمقراطى الشعبى . ويظهر الاسلوب أيضا فيما يسمى «la Mode» ولكن سرمان ما تنتشر الموضة فى المجتمع الحديث نتيجة للتقليد الاعمى ، وسرعان ما تختفى وتظهر (موضة) أخرى وكذلك الحال فيما يختص بالطرز الفنية المختلفة ، وذلك يعنى أن الطبقات الاجتماعية لا تتوخى فى الموضة أو الطرز جدة الاسلوب وأصالته بقدر ما تعنى بسعة انتشارها وذيعوها .

البيئة :

مما لا شك فيه أن علم الاجتماع الجمالى لابد أن يتسم بالطابع النسبى ، مادام يخضع للشرط الاجتماعية التى تخضع لها سائر مباحث علم الاجتماع ، ومن أهمها عامل البيئة بمعناها العريض ، فعلى الرغم من أنه من العوامل غير الجمالية إلا أن البيئة ذات تأثير كبير فى مجال النشاط الفنى من حيث أن ثمت ارتباطا بين العبور الاستيطيقية وسائر الظواهر والنظم الاجتماعية التى تشتمل عليها . البيئة فلكل جماعة إنسانية لون فنى خاص يولد وينشأ فى أحضانها فالخامات والصور وطريقة الاداء والموضوع والاتجاه الفنى كلها من أثر البيئة .

فالبيئة الجغرافية في أسبانيا مثلاً كان لها تأثيرها الكبير في ازدهار الفنون الحربية والدينية وكأثر من آثار الصراع بين الأسبان والمسلمين . وترتبط العوامل العنصرية بالبيئة أيضاً فتمت شعب يميل إلى التلون المارخ ، وشعب آخر يغلب على أعماله طابع التلون البسيط . وأيضاً نجد الألمان يميلون إلى الموسيقى العلمية بينما يهوى الأسبان الموسيقى الشعبية ذات الأصوات التي تحدث في المستمع إهتزازاً أو تطريباً . هكذا نجد للبيئة تأثيرها الكبير على الفنون من النواحي الدينية فالأعمال الفنية ذات الطابع الديني في مصر القديمة تختلف عنها عند الهنود والصينيين واليونان وعند المسيحيين في القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، وكذلك تتأثر الفنون بالاضلاع السياسية والاقتصادية وغيرها تبعاً للبيئة التي تنشأ فيها بحيث لا يمكن أن نتحدث عن فن عالمي خالص لا يصطبغ بصبغة المجتمع الذي ينشأ فيه ، إلا أن يكون من أثر عملية الانتشار الثقافي ، ومع ذلك فهو يظل تمريداً على البيئة التي يصب فيها إلى أن يندمج فيها وتعلوه مسحة الأداء الفني السائد فيها

نبين لنا مما سبق أن الظم الجمالية الأساسية في الحياة الاجتماعية هي :

الشعور الجمالي وجزأاته ، ثم الجمهور ، وأخيراً الأسلوب ، وبينما يختص الأسلوب بالفتان وحده ، نجد الشعور الجمالي والكم الأعجاب أي الجمهور يرتبطان بصميم عملية التذوق الفني .

الفصل الرابع عشر

علم الاجتماع الجمالى (تابع)

التطور الاجتماعى للفنون الجميلة

تعد دراسة التطور التاريخى للفنون من المباحث الأساسية فى علم الاجتماع الجمالى وذلك حتى يمكن تحديد الصفات الأساسية للفن فى كل عصر من العصور ، من حيث أن الفن يتأثر بالظروف الاجتماعية السائدة وبمسعوي الحضارة فى كل عصر على حدة ، فيكون له طابعه الذاتى المميز وصفاته الأساسية التى تجعله يختلف فى عصر عنه فى أى عصر آخر .

١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون (١) :

الفن البدائى :

ولما كانت النزعة التطورية فى الدراسة العلمية تتطلب أن نسترجع مواقف الفن فى أبسط عهوده منذ فجر الإنسانية ، لهذا فيتعين أن نستعرض صور

١ - راجع : الفن وعلم الاجتماع الجمالى للدكتور عبد العزيز عزت ص ٥٦-٩٧

راجع أيضا : Grosse: Les débuts de l'art. Alcan 1902 (illustré)

Bca: Pimitive Art. Oslo.

Herbert Read, Art Now „The significance of Primitive Art. p. 33.

الششاط الفنى عند البدائين المنقرضين منهم أو الحاليين الذين لازالوا يعيشون حالياً فى مناطق متروكة من العالم .

يتميز هذا الفن بأنه أقدم الفنون جميعاً وأبسطها فهو يرجع إلى العصر الحجري من عصور ما قبل التاريخ ؛ وهو فن بسيط لأنه بعيد عن التعقيد ويعبر عن الواقع الحسى الملبوس مباشرة بدون تحوير أو تعديل أو تنظيم مقصود أو ترابط أو أى نوع من التجميل المعقد ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالبدائية مادية كصور الحيوانات والطيور ، وقد تكون روحية أى متعلقة بالسحر والدين ، والفن البدائي ، كالفن عند الشعوب المتأخرة - ذو منسحة دينية ، فللوثنية أثرها الكبير على الفن ، ويبدو واضحاً فى مظاهر الفنية لاحتفالات الوثنيين ، وفيما يصنعون من صور ورموز لآلهتهم ، وفى الرسم على الأجسام أى الوشم . وكذلك يتسم الفن المتأخر بالصفة الجمعية أى أنه يعبر عن مشاعر الجماعة ومطالبها ويستند إلى خبرة فنية متوارثة ، وكذلك فهو يمثل الروح الدينية السائدة ، ويتأثر بالعادات والتقاليد . ومن ناحية الأداء يعتبر الفن المتأخر جميعاً لأن الجميع يشتركون فى أدائه ، كالرقص والغناء . وهو جمعى كذلك لأن له دلالة سحرية . فالفنان البدائي يرسم صور الحيوان إما للتغلب عليه أو لصيده لإشباع حاجاته ، وإما انقاء لشربه ، وذلك كما يرسم البدائي صور الثعبان أو التمساح مثلاً ، فالصورة يكون لها وقع فى نفسه أقوى من وقع نفس الشيء الذي تمثله لأنها تحمل صفة الدوام بينما الشيء متغير وخاضع للتطور وللعناء ، ولهذا فإن « لبني برول » يظن أن عقلية البدائيين غير منطقية من حيث أنهم يقدسون الصرورة ويقدمونها على الأصل .

وللنر عند الأقوام المتأخرة أيضا دلالة الرمزية الهندسية فهم يرمزون
أشكالا هندسية يرمزون بها إلى معتقدات دينية أو لغرض التزيين أو الإيهام
أو التأثير في العدو أثناء الحرب . فالعمل الفني عندهم لا يقوم لذاته بل
باعتباره وسيلة للتعبير ، وكذلك فهو يتميز بأنه ذو طابع عملي تقى .

الفن عند الشعوب المتقدمة :

وإذا كان الفن البدائي أو المتأخر ، قد اتخذ طابعا مميزا وصفات تخضع
للعامل الاجتماعى التاريخى ، فإن الفن عند الشعوب المتقدمة : القديم منها
والحديث ، يتميز أيضا بسمات خاصة به نتيجة للظروف الاجتماعية
وللتطور التاريخى ، وأقدم الفنون التى عرفناها عند هذه الشعوب المتقدمة
نجدها فى الشرق الأدنى ، وتتميز هذه الفنون بطابعها الارستقراطى فهى
فنون رفيعة خاصة بالطبقات الموسرة كالمملوك والامراء والنبل ورجال
الدين ، ومن ثم فهى فنون تمثل الله-و والترف ولا تعنى بحاجات الشعب
ومشاعره .

وكانت لهذه الفنون الرفيعة أيضا صبغة دينية ، فنجد فى مصر مثلا
الاهرامات والمصاطب والتأثيل والمعابد ، وهى خير دليل على الوجهة الدينية
للفن ؛ وكذلك فإن هذا الفن لم يكن حراً تلقائيا ، بل كان فنا تقى مقيدا
برغبات أصحاب السلطة فى المجتمع ، ولهذا فقد كان الفن محافظا راسخا ميكيا
لا يخضع لعامل التطور ؛ وليس معنى هذا أنه كان فنا أخلاقيا ، بل لقد
كان - على العكس من ذلك - يثل حياة الترف والمجون والخلاعة ، وتسوده
أساليب التزيين والتجميل ، هذا بالإضافة إلى أنه كان فنا حريا من بعض

الوجوه ، من حيث أنه يصور عظمة الحكام وفتوحاتهم وإنتصاراتهم ، كما نرى في كثير من التماثيل والنقوش المرسومة على جدران المعابد في مصر القديمة .

وإذا كان الفن في الشرق له هذه الصفات فإننا نرى الفن في بلاد اليونان - وهي أقدم البلاد الغربية التي إهتمت بالفنون - يتميز بأنه فن الحياة لأنه يعجد ويصور الحياة الدنيا بآهالها وآلامها ومسراتها ، ولا يعنى كثير التصوير عالم الآخرة وأمور الموت والطقوس الجنائزية ، فهو إذن يشيع للهجة والمرح في حياة الناس . ولم يكن الفن في اليونان القديمة مظهراً من مظاهر الترف والثروة ، بل كان وسيلة للتعبير عن حاجات إجتماعية لا تتعلق بطبقة واحدة ، بل بالمجتمع بأسره - باستثناء الرقيق - ولهذا فقد كان فناً ديمقراطياً وكذلك فقد كان فناً حياً متطوراً يشتمل على مراحل واضحة متميزة يكون اللاحق منها أكثر تقدماً من السابق ، ومن ثم فهو يتقدم إلى الامام بعكس الفن المصرى القديم الساكن . وأخيراً نجد أن الفن اليونانى يمتاز بالمسحة العقلية . فالفن عند اليونانيين القدماء كالموضوع الفلسفى ، ومن ثم فإننا نرى « أفلاطون » يتكلم عن فلسفة الجمال ويحدد الاصول العقلية لفهم الجمال . فالفن اليونانى إذن قائم على التناسق العقلى ومن ثم فهو فن إنسانى .

وإذا إنتقلنا الى الفن عند الرومان نجد أنه يختلف عن الفن اليونانى في أنه فن ارستقراطى حتى يعجد الحكام والقواد وإنتصاراتهم يمثل القوة والعظمة لا التناسق وحب الجمال والكمال . ولهذا فقد كان فناً موجهاً للمتعمة الخاصة للطبقة الموسرة ومعبراً عن نواحي المحور والإباحية المطلقة والشهوات الجنسية السافرة ، ومن ثم فقد كان الرومانى بعيداً عن الدين ثمير خاضع لتأثيره الاخلاقى .

إلا أننا نلاحظ أن بعض الفنون الجديدة قد أحرز ، بعدما ظهر أ عند
الرومان مثل فن سك النقود وصنع الميداليات التذكارية لتخليد الخوساء
والحكام ، وكذلك ازدهر عندهم فن الحسائق وهو ذو صلة وثيقة بهن
الغتارة .

والأمر الذي لا شك فيه هو أن الابتكار الفنى عند الرومان كان محدودا
بحيث لم يكن يضارع الإبداع الفنى عند اليونانيين القدماء ، فبينما نجد العبقرية
اليونانية تجرأ التقدم فى الميدان الفنى والفلسفى ، نجد العبقرية الرومانية وقد
كشفت عن تقدمها وأصالتها فى ميدان الأبحاث القانونية فحسب ، وبذلك
تأخر الفن الرومانى عن ركب الفن اليونانى .

الفن المسيحي :

وعندما توطدت سلطة المسيحية فى القرون الوسطى بدأ الفن يتخلى عن
المسحة الدنيوية كما كان عند اليونان والرومان وعاد مرة ثانية ليرتبط بالحياة
الآخرة وحياة الفضيلة ويصور الزمات السامية فى الإبدان ، والنصائل
الدينية كالاستشهاد والتضحية والصبر والأمل فى حياة خالدة ، وتمجيد الله
وإعلاء كلمة المسيح والزعم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين ، وزودة
مآثر القديسين ، وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضج بالإيمان الدافق
الملتهم وذلك كما سنجد فيما بعد فى صور صلب المسيح والعشاء الأخير
ويوحنا المعمدان ، والقربان والخطيئة والملائكة الخ . كما نجد فن البهاء وقد
اصطف بالصيغة الكنائسية ، فقد تطور الفن الرومانى فى بناء الكنائس
وأصبح فنا مسيحيا خالصا يعرف بالفن القوطى . وهو يرمز إلى عقائد

دينية كالتوبة والامل في الخلاص ، ونجد ذلك واضحاً في كاندرازية
نوتردام في باريس .

ولم يكن الفن المسيحي فناً استقراطياً خالصاً ، بل كان فناً شعبياً
تذوقه سائر طبقات المجتمع ، ومع هذا فلا يمكن أن يقال إنه فن ديمقراطي
كالفن اليوناني ، ذلك لأنه يخضع للعامل الديني ، بينما الفن اليوناني كان
فناً لذاته .

الفن في عصر النهضة :

تتخذ فترة عصر النهضة من القرن الرابع عشر إلى القرن السابع عشر
الميلادي وفي هذه الفترة نجد اتجاهها إلى التمرد على سلطة الكنيسة وتوزع على
المفاهيم الدينية وعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان .
وعلى هذا فقد تحرر الفن من سلطة الدين واتجه إلى الجمال في ذاته وأصبح
الإنسان معيار الحكم على الأشياء بالجمال أو القبح ، واكتست الفنون طابع
البهجة والمرح وتحررت من طابع الحزن الذي انصف به الفن المسيحي ، كما
اتجهت إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كانت الفن القوطي يحتقر الواقع
الخارجي ويدعو إلى التنسك والزهد والعكوف على داخل النفس وتصوير
خلجانها الدينية ، ومع هذا فلم تحارب الكنيسة فن عصر النهضة ، باستثناء
طائفة المتطهرين البرومسعاتيين الذين ناصبوا الفن العداء استناداً إلى انكارهم
لتقديس الأيقونة .

ويلاحظ بصفة خاصة أن فناني عصر النهضة الإيطاليين قد تأثروا بالترعة
الدينية مثل روفائيل وميكل أنجلو وليونارد فنشي ، وربما كان ذلك راجعاً
إلى قربهم من المقر البابوي في روما حيث كانت محاكم التفتيش تشيع
الرعب في نفوس العلماء والفنانين والمفكرين على السواء - وكانت هذه
المحاكم وكذلك ديوان الفهرست تأتمر بأمر البابا والإكليركوس الديني في

روما — وقد ترجع أيضاً سيطرة النزعة الدينية على فناني عصر النهضة في إيطاليا إلى أن الفن في هذا العصر ، كان يستجدي الطبقة المؤسرة في المجتمع وكان رجال الإكليروس بالنعل في مقدمة الأثرياء في هذا العهد .

غير أن حركة النقل وترجمة الأصول اليونانية والرومانية القديمة التي كانت تشيد بقدرة العقل والانسان المتحرر وكذلك حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية ما لبثت أن ساندت تيار التحرر عن سلطة الكنيسة وانتشر الفن اللاديني في أوروبا .

فاذا أنتقلنا إلى العصر الحديث — في غضون القرنين الثامن عشر والتاسع عشر — فانا نلاحظ هبوط المستوى الفني كنتيجة للثورة الصناعية الكبرى ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدى إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التي كانت تسميها الصناعات اليدوية ، فاختفت الصناعات اليدوية التي تتم بالفن والتجميل ، مما أدى إلى التزام الصناعة الآلية ، إدخال العنصر الفني في الإنتاج .

ولهذا نرى الإنتاج الصناعي في القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية ، فنجد تنافساً شديداً في إخراج الأقمشة الجميلة ذات الألوان والرسوم المتناسقة ، ومحاولات لكسب الأسواق عن طريق الفنانين في تجميل السلع وإبتكار نماذج فنية جميلة لتغليظها ، وكذلك في الإعلان عنها بحيث أصبح الفن يتدخل في إنتاج السلع وفي توزيعها على السواء .

وفيا يختص بالفن في القرن التاسع عشر نجد أنه يمتاز بالبساطة ، والإهتمام بشئون الحياة الحسارية . وكذلك بكيفية توزيع الألوان والأضواء .

استعمال الزيت حتى يستطيع مقاومة تأثير الصور الفوتوغرافية التي أخذت
تنتشر خلال هذا القرن.

وظهرت في هذا القرن فنون جديدة كاستعمال الحديد في فن العمارة كما
الحال في برج إيفل ، وإن قد أهملت في هذه الفترة فنون أخرى مثل
تجميل الأثاث والزهوريات والأطباق .

الفن المعاصر :

وإذا أنقلنا إلى تتبع الآثار الفنية في القرن العشرين فإننا نجد فنا لا يتميز
بسمات ظاهرة محدودة ، بل نجد موج بنزعات متعددة متضاربة ،
فهمت تيار للفنون الاجتماعية ، وتيار للفنون الفردية وآخر للفنون
التجريدية .

وأما الفنون الاجتماعية الأكاديمية تلك التي تحترم السيم
الأخلاقية والاجتماعية وتنتج إلى السكيف لا إلى السكم في الإنتاج فهي
تنقسم إلى نوعين :

أ — فنون نظرية عقلية أوروبية .

ب — ثم فنون عملية تعبر عن الواقع الطبيعي وأحداث المجتمع وما فيها
من جمال وأصبحت الدولة تحمي هذه الفنون الجميلة وتشجعها ، بل لقد
خرجت هذه الفنون عن النطاق القومي البحت وأصبحت عالمية بعد أن
تركزت في العواصم الكبرى التي يسكنها كثير من المتانين الأجانب ، وقد
غلب على هذه الفنون طابع السرعة وإنعدام الإخلاص .. وكذلك تدخل
في تقييمها طائفة تجار الفن وجمهرة العاملين في الصحافة ووسائل الإعلام

المختلفة ، وجهلاء الناقدين ، بحيث أصبح الفن الحديث تجارة رابحة لها سرقها المليون بالمتاورات والمؤامرات وتختلف صور النفاق الاجتماعي وممالة الحكام وذوى السلطان والتعلق بالمظهر الكاذب البراق ، وبذلك تعرضت هذه السوق الفنية لهزات الجبوت والصعود تماماً كما يحدث في أسواق الأوراق المالية والتجارية ، ومن ثم فقد أنتم الفن - بصفة عامة - بالاتجاه إلى الكم لا إلى الكيف والتجويد .

وبذلك انحدر الفن الحديث إلى مستوى لا نستبين فيه معلم مرحلة محددة ذات طابع مميز من مراحل التطور الفني ، بل هي كما سنرى مرحلة إعداد لتبني فن جديد قد تحققه الأجيال القادمة .

ولقد تعددت النزعات الفنية وتشعبت الاتجاهات في دنيا الفنون ، فأصبحنا نرى التعبيريين (١) والرمزيين (٢) وأشهرهم سيزان وفانجوخ

١ — يرى التعبيريون Expressicnists أن النظرة العقلية تؤدي إلى الجمال المطلق أما النظرة التعبيرية العاطفية فهي التي تجعلنا نحتك بالأشياء مباشرة كما هي في طبيعتها المادية الموضوعية وقبل أن تتدخل فيها العناصر المثالية لكي نشعر بالمشاركة والإنفعال الخالص بالأشياء ، فالفنان التعبيري لا يخلق موضوعاً للجمال ، بل يمارس صنعة الغنية لكي ينتقل للشاعر العارمة التي يحس بها إزاء الموضوع كما يعرض له بدون أن يدخل عليه أي نوع من التحوير ونجد من التعبيريين روبنوفان ديك (الفن المعاصر : هربرت ريد ص ٦٥ وما بعدها) .

٢ — لا يهتم الرمزيون Synbolists بالموضوع كما هو في الخارج بل يحاول الفنان الرمزي أن يستبطن مشاعره وأن يعبر عنها دون التزام بحقيقة الموضوع الخارجى ، فالفن تعبير شخصى .

وجوجان ثم الكعبيين (١) وعلى رأسهم بيكاس ثم التجريديين (٢) وعلى رأسهم كاندنكي ، ثم السرياليين (٣) ومنهم شيريكو وماكس أرنست

= يقول سيزان : « لم أحاول أن أكرر الطبيعة في عمل — أى أن أقدم نسخة مطابقة لها — بل أتى أعبر عنها ، أى أنه لا ينقل عن الموضوع أو الاحساس المرتبط بالموضوع ، بل يلجأ إلى نفسه وإلى مشاعره الباطنية . (الفن المعاصر هربرت ريد ٥١)

١ - التكييون Cubists يعارضون الواقعيين والتعبيريين والتأثيريين وتتميز أعمالهم بنوع من التركيب الهندسي المعماري إذ الطبيعة في نظرهم — كما لاحظ سيزان — ما هي إلا صورة هندسية ، وهذا نجد التكميين يستخدمون الأشكال الهندسية في فنهم وأرلها المكعب وقد يستخدمون أيضا الشكل الكروي والمخروط والاسطوانة ، فكانهم في صورهم إنما يحلون الموضوع المركب إلى أشكال وخطوط تكون هي عناصره الأولية (المرجع السابق ص ٧٦) .

٢ - يرى التجريديون Abstracticnists أن الفن ليست له صلة بالموضوع الخارجي بل هو لا يستخدم عناصر طبيعية فيمكن التعرف عليها ، فالإيقاع في الخط واللون يجب أن يعبر فقط عن المشاعر الجمالية للفنان بصورة تشبه ما يحدث في الموسيقى (راجع : آراء في الفن الحديث : محمود البسيوني ص ٥٥ وما بعدها ، ريد ص ٧٢ وما بعدها .

٣ - يعتمد السرياليون Surrealists على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت عنه مدرسة « فرويد » ، والسريالية في الفن أتجاه إلى تحرير الإنسان من عبوديته ومن سيطرة العالم الخارجي ، بل وتحريره من العقد ومن الكبت النفسي ، فالذائع الدفين في أعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج معبراً عن رغباته وأحلامه وآماله . وقد يظهر هذا التعبير في =

وسلفادور دالى ومارك شاغال . وتبلورت هذه الحركة فى شكل مدرسة
فينا سنة ١٩٢٤ وأصبح لها دعائما الذين يتمصبون لها من أمثال أندريه
بريتون وغيره .

ونجد أيضا أصحاب النزعة التأثرية (الانطباعية) Impressionism من
أمثال إدوارد مانيه Manée ، وهم يهتمون بإظهار تأثير الأضواء على
الأجسام فيسمون الموضوعات حسب تأثير الأضواء فيها بقطع النظر عن
واقعيتهما الموضوعية .

وتفالي لنا نزعات أخرى معاصرة مثل النزعة الوحشية (١) Fauvism
والنزعــــــــــــــــة الإشــــــــــــــــاعية (٢) Rayonism ثم

= صورة أساطير خيالية خرافية تكون فى بعض الأحيان كالطلاسم التى
يستعصى على المشاهد فهمها . (المرجع السابق ص ٩٥)
١ — النزعة الوحشية : وهى تمثل العودة إلى الفطرة وتلقائية التعبير
وبدائية الأسلوب وحرارة الألوان المعبرة عن حدة الانفعال ، وقد
أستمدت هذه النزعة طرازها التعبيرى من الأسلوب الزخرفى عند جوجان
وماتيس .

ومن الأسس التى يقوم عليها المذهب الوحشى الدوافع الغريزية التى
تبرز الصراع الداخلى للفنان والتناقض بين فكره الحر البسيط المنطلق وبين
حضارة معقدة ، لهذا كانت الترجمة الفنية عن هذا التضارب والتمزق النفسى
هى البساطة فى الأسلوب وأبرز الانفعال فى ألوان صارخة وتشويه الاشكال
وتحطيم الخطوط .

٢ — النزعة الإشعاعية : ظهرت هذه النزعة منذ عام ١٩١٣ وهى =

النزعة التركيبية^(١) Constructivism والنزعة الشكلية^(٢) Formalism
والنزعة المستقبلية^(٣) Futurism

== تقوم على إبراز عنصر حساسية الحركة التي تعمل على الربط بين الزمان والمكان لاظهار البعد الزماني وللوصول إلى هذه الغاية . يراعى الفنان في الاداء الاشعة اللونية فيؤديها على هيئة خطوط من الالوان متوازية أو متقاطعة .

١ — النزعة التركيبية : ظهرت هذه النزعة عام ١٩٢٠ . وهي نزعة معارضة للواقعية الطبيعية ويرى أصحاب هذه النزعة أن الفن ينبغي أن يتعد عن المحاكاة والتقليد بل يجب أن توجه إلى تركيب الأشياء وأشكال جديدة مبتكرة .

ويعتمد الفن التركيبي على الزمان والمكان كأساس لمنطلقه ، بحيث يستند إلى الفراغ معبراً عن المكان ويستند إلى الطاقة الحركية معبراً عن الزمان .

٢ — النزعة الشكلية : وينزع أصحابها إلى استخدام أساليب التعبير الشكلية البحتة التي تستند إلى التكوين البنائي للأشكال حسب التنظيم الإيماعى لها وتنقسم هذه إلى الاموضوعية التي تبرز في تخطيط التشكيل أو البناء التخطيطي للأشكال .

٣ — النزعة المستقبلية : هم أصحاب النزعة المستقبلية عن مضمونها في البيان الصادر في ١١ فبراير عام ١٩١١ . وهي تعبر عن الحركة الكونية في صيورتها وتبرز هذه الحركة ممثلة في الخطوط والمساحات والالوان وتستقي هذه النزعة جذورها من النظرية النسبية التي كشفت عن البعد الزماني الذي يعبر عن الحركة والطاقة الحيوية ، وتظهر الاستجابة في العمل الفني في تعذب الخطوط ونقوس الاشكال ، واستخدام عنصر الضوء مع هذه =

والنزعة الدادية (١) Dadaism وأخيراً نزعة ما فوق المادة (٢) Supermatism هذا بالإضافة إلى النزعات القديمة من كلاسيكية (٣)

= المقومات المستمدة من الحركة الكونية تجعل كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير في حيوية مستمرة وتنقسم الحركة بحساسية كبيرة ، واقتزان الحركة مع الضوء يعمل على تعظيم المادة أى تعظيم خطوط الاشكال لتكشف عما وراءها ويكون في حالة اندماج .

ويفترض هذا الاتجاه المستقبل أن الزمان والمكان ليس لهما وجود مطلق لان المطلق تصور وهم فلا مكان يمكن تصوره بدون مادة ، ولا زمان بدون حركة ، وأشكال المادة إذا ما خضعت للحركة السريعة تقلصت وانكشفت حتى تتلاشى وتختفي عندما تبلغ سرعتها سرعة الضوء ، ويعبر الفنان عن هذه الرؤية مستخدماً حصيلة علم البصريات والنظرية النسبية مع خيال في خصب مشبوب .

١ — النزعة الدادية : صدرت هذه التسمية عام ١٩١٤ ، وتمثل هذه النزعة الغموض وتعظيم القيم والتقاليد الفنية المسبقة ، وتعنى بالتعبير عن كتل وأشكال بديع عنها أشياء منكسرة وتستخدم أسلوب اللصق والتحرر من الاشكال الواقعية ، وتعنى يرسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة عملية وهى تعبر عن روح التمرد والثورة العصبية على المؤلف .

٢ — نزعة مادون المادة : وقد نشر بيان عنها عام ١٩١٥ واتجه هذه النزعة إلى استخدام أوضاع هندسية ورياضية صرفة ، وتستمد أصولها من الاشكال الهندسية المسطحة كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة .

٣ — النزعة الكلاسيكية : Classicism وقد ذاعت في عصر النهضة وهى تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة اليونان والرومان وترى في الفن اليونانى المثل الاعلى للجمال ، وتحترم هذه =

ورومانسية (١) وواقعية (٢).

وقد تعددت المواقف والتيارات الفنية في الفترة الأخيرة بحيث كاد أن يكون لكل فنان مدرسة خاصة به وأنجاء فردى غير مألوف ، وتدخلت عناصر غير جمالية في الميدان الفني ، فنجد الفن يتأثر بالمذاهب المعكربة والمراقف السياسية والمعنصرية فتحت فن شيوعي وآخر أرستقراطي ، وهكذا أختلطت المفاهيم وتداخلت القيم بحيث لم يعد ثمة مكان للوضوح في مجال النشاط الفني .

= النزعة الكلاسيكية الفنية التي ألزمها الفنان اليوناني القديم من وحدة وإيقاع وأنسجام وتنسيق ونظام وتنوع .

(١) النزعة الرومانسية Romanticism :

وهي تعود ثوردة على الفن الكلاسيكي ، وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان في تناوله للموضوعات الدينية ، وتعتبر هذه النزعة من انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية وجذوة العاطفة في إطار تعبيري فني إنساني .

(٢) النزعة الواقعية Realism :

وتمثل هذه النزعة تحولاً في تناول موضوعات العمل الفني أو في معالجة المضامين التي يزخر بها الواقع الاجتماعي ولا سيما حياة الطبقة الدنيا مع أغفال الموضوعات الدينية والإرتباط بالواقع الإنساني ومعايشة التجربة الحية ، كما أنجبت هذه النزعة إلى اللاحية العلمية فأستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة في التعبير الفني .

٢ — التفسير الفلسفي للفنون وتطورها (فلسفة الفن) .

لا شك أن التفسير الفلسفي لتطور الفنون — وهو يدخل في دائرة فلسفة الفن — لا يصلح أن يكون مادة علمية يقوم عليها علم الاجتماع الجمالي إذ أنه لا تتضمن عناصر غير علمية وغير جمالية فهي من وجهة نظر الجماليين الاجتماعيين تؤلف في مجموعها مقدمة ميتافيزيقية لعلم الاجتماع الجمالي . وقد كان فيكو Vico الإيطالي (١٦٦٨/٧٤٤) من أصحاب هذه النظريات الفلسفية^(١) ، فعلى الرغم من أنه كان يلم بالأصل الاجتماعي للفن إلا أنه أخضع التطور الفني لدورات زمنية ثلاث هي : عهد الآلهة وعهد الأبطال والعهد المدني ، فالمجتمع البشري يمر بعهود ثلاث تتكرر إلى مالا نهاية .

ففي عهد الآلهة كانت تسود حياة الرعب والخوف ، وقد دفعت بهم الخيلة إلى المبالغة في تصوير أثر الأرواح الخفية الأسطورية في حياتهم وبذلك تشبع الفن بروح الخرافة ، وأنتج وجهه لا هوتية أسطورية ومن ثم فقد كانت له مسحة دينية .

أمّا في عهد الأبطال وهو العهد التاريخي فقد كانت الكلمة فيه لرؤساء الأسر ، وكان الفن موجهاً خلال هذا العهد لتمجيد الأبطال والسادة الأحرار أي أنه أصطبغ بالمسحة التاريخية .

(١) جعل فيكو الفن الشعري أول الفنون في النشأة ، من حيث أن الانسان كان يستعمل خياله أكثر من عقله في بداية الحياة الإنسانية ، والشعر يقوم على الخيال .

وهذه النظرية ترجع إلى أرسطو (راجع هربرت ريد : الفن المعاصر

وأخيراً نجد العهد المدني ، وهو عهد الحرية والديموقراطية ، وفي خلال هذا العهد يخطو الفن خطوات واسعة فيتدخل في حياة الناس في المجتمع - مع ويعبر عنها ، ولكنه مع ذلك يخصص المترفين والأغنياء بعنايته الكبرى فيدب النزاع بين الأغنياء والفقراء وتنتهي دورة العهود الثلاثة ذات الطابع الديني والتاريخي والمدني على التوالي وتبدأ دورة جديدة ثانية وهكذا .

وإذا انتقلنا إلى هيجل (١٧٧٠ / ١٨٣١) فإننا نجد يقول بقانون دوري مغلق ذي ثلاث حالات ، فالفكر يمر بعمليات ثلاث فهو ينتقل من فكرة معينة thesis إلى فكرة مناقضة لها antithesis ثم إلى فكرة تكون بمثابة المتوسط لها Synthesis ، وهكذا إلى أن نصل إلى الفكرة المطلقة ، فكان الفكرة المطلقة لها ثلاثة مظاهر أو إيقاعات ، هي : الرأي وضده والتأليف بينهما والآن هو الذي يظهر هذه الإيقاعات الثلاث بصورة مجسمة محسوسة : رمزية في الشرق ، وكلاسيكية عند اليونان ، وإبداعية في الغرب المسيحي ، وتفصيل ذلك أن المظاهر الثلاثة للطلق ، أو هذه الدورة الثلاثية كما يراها هيجل تمثل في الإنسان : الناحية الدافعة أو الحركية كالغرائز والميول والإرادات ثم الناحية العقلية أو المنطقية ، وأخيراً نجد الناحية الشعورية أو الأخلاقية .

وتترتب الفنون أيضاً بحسب هذه التراحل الثلاث ، فثلاث فنون للحركة أو الدفع وهي الرقص والغناء والموسيقى ، وفنون عقلية أو فنون التسكون كفن العمارة والتصوير والنحت ، وأخيراً الفنون الشعورية ، وهي الشعر الغنائي والقصصى والتمثيلي . وفنون الحركة أو الفنون في الظهور ثم تليق عنها فنون التسكون وعن هذه تتولد الفنون الشعرية .

وكذلك فهو يرى أن الفنون الشرقية تصدر عن القوى الدافعة في الإنسان . أما الفنون اليونانية فإنها تصدر عن القوة العاقلة . وأخيراً نجد الفنون المسيحية تصدر عن القوة الشعورية وتقوم على أساس الكلام والإقناع^(١) .

أما أوجست كونت فقد قال بقانون الحالات الثلاث : الحالة الدينية والحالة "ميتافيزيقية" ، والحالة الوضعية ؛ ولا شك أنه متأثر بما قاله « فيكو » عن دورة العهود الثلاثة ، ويخضع الفن لقانون الحالات الثلاث فتسوده الزعة اللاهوتية في الحالة الأولى ، ثم الزعة الميتافيزيقية في الحالة الثانية ، ثم الزعة الوضعية في الحالة الثالثة . فيصبح وسيلة للتعبير عن نزعات المجتمع البشري ويكون نسبياً لا ميتافيزيقياً أي أنه يتأثر بالزمان والمكان والظروف الاجتماعية المختلفة فيصبح نظاماً اجتماعياً . وبذلك لا يكون إنسانياً عاماً ، ووظيفة الفن عند أوجست كونت هي نشر الحقائق العلمية وإذاعتها بطريقة عاطفية بين الجماهير ، فتأثير الجمهور ودعايته هو الأساس الحق للفنون الجميلة .

ونجد بعد أوجست كونت موقفاً حيويًا عند كروتشي^(٢) فهو يرى أن للفن وظيفة اجتماعية وحيوية بالنسبة للإنسان ؛ وقد سار برجسون في نفس هذا الاتجاه الحيوي ، والمعروف أنه ليس لبرجسون مؤلف خاص بعلم الجمال أو بفلسفته سوى ما أورده في كتاب « الضحك » ، على أن لهذا الفيلسوف الفرنسي المعاصر مواقف إجمالية متفرقة في مؤلفاته .

(١) راجع عبد العزيز عزت : الفن ، علم الاجتماع الجمالي - ص ٥٨ .

(٢) راجع جديو كروتشي : المجلد في فلسفة الفن .

يرى برجسون في كتاب « الضحك » أن وظيفة الفن هي الكشف عن الطبيعة ، أي الجهد الحيوي الخلاق ، ذلك أن بعض النفوس - وهي نفوس الفنانين - تستطيع أن ترتفع أو تغيب عن مستوى الأحداث اليومية العادية فتتفصل عنها إلتصالاً لا شعورياً غير مقصود ، وليس هذا الإلتصال منطقياً أو منهجياً كما هو الحال في الإلتصال المتعلق بالتأمل الفلسفي التقليدي ، ولكنه إلتصال طبيعي مشتق من تركيب الشعور وهو يكشف عن نفسه بأسلوب عذري جديد سواء عن طريق الرؤيا أو السمع أو التفكير ، وهذه النفوس المنفصلة عن الواقع اليومي ، ترى الأشياء في باطنها أي في ديمومتها الخالصة بضرب من الحدس الخالص وهي تدركها لذاتها لا لأي غرض آخر ، وكما تظهر من خلال الصور والألوان ، وتحاول هذه النفوس أن تدخل ما تراه شيئاً فشيئاً في دائرة إدراكها الحسي وذلك عن طريق ما ترسمه من الصور والألوان ، وقد نكون نحن كما كفينا على إدراك الأشياء من خارج فلا نستبين لها حقيقتها الباطنة ، فتصبح وظيفة الفنان إذن أن يأخذ بيدنا في طريق الحقيقة عن طريق صوره وألوانه . أي أنه يحول أنظارنا عن المظهر الحسي للصور والألوان إلى ما نعبّر عنه من حقيقة خالصة ، وبذلك يحقق الفنان غاية الفن الخلاق الذي نسميه الطبيعة .

فكان ثمة إلتقاء بين منهج الفيلسوف ومنهج الفنان في إلتجاه كل منهما إلى إلتباس مع الجهد الحيوي في ديمومته الخالصة وفي حيويته النابضة .

ونجد بعد برجسون فيلسوفاً آخر مثل ارنست كاسير ١٨٧٤ / ١٩٤٥ وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه « فلسفة الصور الرمزية » يرى كاسير أن الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية ،

وعلى الرغم من أن كاسير مثالي النزعة ككفلاسفة المدرسة الألمانية إلا أنه يصحح مثالته بإدخال نزعة حيوية على مذهبه فهو يقول : إن الموضوع الحقيقي للفن ليس اللامتناهي المتناهي بل هو عند شبانج أو المطلق كما يراه هيجل ، بل يجب أن يبحث عن الفن في العناصر الأساسية التي تترب منها نجر بقنا الحسية ، أعني الخطوط والتصميمات التي نجدها في صور العمارة والموسيقى ، وتوجد هذه العناصر في كل مكان إذ لا خفا. فيها لأنها خالية من الأسرار وهي مرئية ومسموعة وملهومة (١) .

وقد تابعت « سرزان لانجر » مذهب كاسير واستخدمت بالإضافة إليه بعض آراء الياسوف هو يتحدث عن الفن .

رأينا إذن كيف تطورت المواقف الفلسفية المفسرة للفن من فيكو إلى كاسير مارة بآراء كانت وهيجل وكونت وكروتشي وتين Taine (٢) وبرجسون ، ويلاحظ أن هذه المواقف المختلفة تتلازم مع تطور الفن نفسه في العصر الحديث ، أي أن هذه المواقف الفلسفية إنما تمر عن مراحل تطورية للواقع الفني ، أي النشاط الفني .

وتنتهي هذه المواقف عند موقف كاسير الذي أثبت أن الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، إذا أنه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صوراً معقولة فانه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه

(١) راجع : E. Cassirer Introduction to a philosophy of

human nature. Doubleday Anchor Books 1953. p.201.

(٢) وقد أشرت إلى موقف Taine في موضع سابق .

الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة أى لا تخضع للمنطق العقلي .

وإذ قد تبين لنا أن هذه النظريات الفلسفية لا تصطبغ بالصبغة العلمية ومن ثم فهي لا تدخل في نطاق العلم الجديد أعنى علم الاجتماع الجمالى إلا أنها مع ذلك — وبخاصة نظرية فيكوف وأرجست كوت — توجه أنظارنا إلى أن الفن يخضع للتطور التاريخى للجماعات البشرية ، أى أنه يصدر عن المجتمع وينجب البحث عنه في أشكال المجتمعات المختلفة خلال تطورها التاريخى .

صعوبة التفسير التاريخى :

— سير أن المنهج التاريخى الذى يستخدمه فلاسفه الفن — كما رأينا — تعترضه صعوبات كثيرة ، وذلك بسبب اختلاف المستويات الفنية وتداخلها مما يصعب معه أن تحدد بوضوح وبدقة طبيعة الفن وخصائصه في عصر من العصور فيفسد أن نجد مرحلة تاريخية يسود فيها فن ذو ظابع قريذ بميز لا تدخل فيه عناصر فنية مغايرة .

وقد أهتم كثير من الباحثين مثل Grasse — كما ذكرنا — بدراسة الفن الفن عند قبائل البدائيين الذين لا زالو يعيشون بين ظهراننا ، وأهتم غيرهم بدراسة الفن في عصور ما قبل التاريخ .

وقد ظهر من هذه الدراسات أن أقدم صور فنية وصلت إلينا أبعد ما تكون عن السذاجة والتلقائية والعذرية الخالصة التى يصفها بها بعض المؤرخين فهي تبدو وقد خضعت لتأثيرات الهجرة والإلتقاء الثقافي

وإمزاج الحضارات بل أنها ربما كانت صوراً متدهورة لفن كان مزدهراً
راقياً .

والأمر الغريب حقاً أننا نرى الفن عند القبائل البدائية أكثر تقدماً من
حضارة هذه القبائل فهو يتم عن تلقى بأذخ براق ويعبر عن نزعة إستقلالية
ذاتية واضحة ، فنلاحظ أن بعض الصيادين أكثر تقدماً على الميدان الفنى
من الرعاة والزراع ولا سيما فى فن الرسم مع أن هؤلاء — الأخيرين أكثر
تحضراً من الصيادين .

وبالإضافة إلى هذا الحيان الفن البدائى — كما ذكرنا سابقاً — له غايات
قد تكون دينية أو حربية ، فالقنان البدائى يبدع أشياء يستخدم فى الطقوس
الدينية فيشكل صوراً وتماثيل للطواطم Totems أو يضع الألحان المدينية
والسحرية ويرسم الصور المرعية على دروع القتال لأرهاب العدو ، ويصوغ
أناشيد الحرب وينظم الرقص الجماعى لاستخدامه سواء فى الطقوس الجنائزية
أم فى الاحتفالات الدينية أم فى مواسم الجصاد وفى حفلات الزفاف وفى
وقت القتال ، وغير ذلك مما تقتضيه طبيعة حياة البدائين .

ومما تكن لدراسة الفن عند البدائين من قيمة تاريخية إلا أن هذه
الدراسة لا يمكن أن تكشف لنا طريقة حاسمة عن طبيعة الفن ووظائفه
الخاصة فى حياتهم ، ذلك لأن كثيراً من الصور الفنية البدائية القديمة يتعذر
علينا فهمها والاهتداء إلى مدلولاتها ، بل إن الذين يعيشون فى عصرنا من
البدائين أنفسهم لا يكادون يعرفون مراميها الحقيقية فقد أسدل ستار من
النسيان على هذه الصور الفنية خلال التاريخ الطويل الذى مرت به .

ويبقى أن نعتبر أمثال هذه الدراسات للفن البدائى كمدخل لعلم الجمال

الحديث لكي نميز بين هذه الصور البدائية والصور الفنية الخالصة الأكثر تطورا وسنلاحظ في هذه الصور الحديثة ما يذكرنا بالفن البدائي الصوفي الغامض السابق على الصور الجمالية الخالصة ، ولكن هذه العناصر البدائية لا تسمح لنا بأن نكبرن رأيا واضحا تفسر به طبيعة الفكر الجمالي وحقيقته غير أنها تصلح للد على الذين يقولون بتساوي الأنواع الفنية ، أي بتساوي المراتب الفنية فلا يوجد في نظرم فن عظيم أو فن حقير ، فن بدائي أو فن راق متطور .

والواقع أن هناك فنا عظيما ، وفنا ضجلا ، وفنا تشيع فيه النفاق ، وفنا شعبيا ، وصورا فنية خفية وسائدة ، وأخرى ميتة وغير مستعملة . وهذا التقسيم هو الحقيقة الكبرى التي نستشفها من خلال التطور التاريخي للفن في المجتمع ، أعني الانتقال من صور سفلى إلى صور ذات مستوى أكثر السمو في حالة التقدم أو العكس من ذلك في حال التراجع Regression وفي أشكال الحالين يحدث تغيير في التكتيك الفني .

ومن المحال أن تنشأ أي صورة فنية فجأة دون أن يكون لها مصدر تاريخي ، فلا بد أن تكون موجودة من قبل في مستوى أقل أو بصفة غامضة ، ذلك أنه في ميدان الفن كما في غيره من ميادين النشاط الاجتماعي الأخرى تخضع جميع الظواهر لعوامل التحول فلا يتلاشى شيء منها أو يندثر أو يخلق من عدم ، بل يقوم الجديد منها على عناصر قديمة ، والصورة الفنية الجديدة تعتبر نوعا من التحول نحو التقدم للصور القديمة . وكذلك فأننا قد نشهد تحولاً تراجعياً للصور الفنية ، فالرقصات الشعبية عند الفلاحين في بعض قرى فرنسا هي صور فنية معدهورة لرقصات الصالونات والبلاط

الملكي في عصور سابقة ، وكذلك نجد كثيراً من صور المسرح والأغاني الشعبية مستقاة من مسرح وأغاني الطبقة الأرستقراطية في عصر ما قبل الثورة الفرنسية ، وفي هذا ما يدرج في آراء الذين يقولون بأن الملوكور الشعبي يحتوى على فن ساذج بسيط تلقائى وغير معقد ، وأنه وحده — القريب من الطبيعة البصافية البسيطة والكفيل بأن يجدد فننا الذى تداخلت فيه تعقيدات الثقافة والعلم والواقع أن الفنون الشعبية ليست على هذه الدرجة من البساطة المظهرية التى يتهمتها بعض النقاد إذ هى حصيلة تسارات فنية معقدة ومتداخلة ضاربة في أعماق التاريخ الفنى للامم والشعوب ، وملشاً هذا الوهم عندهم يكن في إيجاءات السهولة والبساطة في التعبير ، يتميز بها الفن الشعبي والحقيقة أنه من قبيل السهل الممتنع الذى تعجز التلقائية العفوية المجردة من أى حامل حضارى تاريخي — عن أن تقدم لنا صياغة مماثلة له ككتيـر بسيط تابع من الأعماق .

٣ — التفسير الاجتماعى لتطور الفن :

إذا كان القانون العام في الحركة الفنية هو التزام عدم النقل والإنتاج إلى خلق العصور الفنية الجديدة بحيث نجد كل جيل من البنانيين يتجه إلى إبداع شئ جديد يتميز عما أبدعه الجيل السابق عليه ، فأننا نرى فع هذا أن الجيل السابق يؤثر تأثيراً واضحاً في الاجيال اللاحقة بحيث لا يمكن أن نضع بدقة الحدود الفاصلة بين القديم والجديد

ولهذا فإن مؤرخي الفن قد أكتفوا بالإشارة إلى مراحل ثلاثة متتابعة ومنظمة تمر بها الفنون وهى عهد النشأة وعهد النضج وعهد الاضمحلال وهذا ما يعرف بقانون الحالات الجمالية الثلاث ، فالتطور الفنى قد مر بثلاث مراحل ، مرحلة ما قبل الكلاسيكية والمرحلة الكلاسيكية ثم مرحلة ما بعد الكلاسيكية وهى مراحل النشأة والنضج والاضمحلال على التوالى .

وفي المرحلة الكلاسيكية تنتشر الأعمال الفنية التي تغلب عليها سمة الوضع العقلي كما نجد صفاء الأذواق وإتقان الصنعة الفنية والتمييز بين الأنواع الفنية ، ونجد عكس ذلك في المرحلتين الأخريين : ما قبل الكلاسيكية وما بعدها إذ نلاحظ كثرة الخلط وعدم الإتقان ووجود تأثرات متضاربة معقدة وأذواق غير سليمة لا يعتمد على أحكامها .

وعند انتهاء هذه الدورة الثلاثية بالنسبة لأي فن من الفنون ، فإنها تعود كتبداً من جديد وفي نشأة جديدة تتابع خطواتها لتكتمل الدورة وهكذا .

ونحن اليوم نعاصر حركة تمهيد لدورة ثلاثية جديدة ، تظهر ملامحها من خلال أعمال الجيل الجديد من الفنانين ، فهم يقبلون على الشعر المرسل المتحلل من القافية ، ويستخدمون الأسلوب الزنجي السريع الأداء المتلاحق الحركة سواء في النون التشكيلية أو في الأعمال الأدبية فلا نجد لديهم التزاماً بقواعد النحو أو مقاييس اللغة وهم يزعمون أنهم إنما يستأثرون في ذلك بتلقائية التعبير الشعبي وبساطته ، وكذلك بالسراعات المستقبيلية والوجودية السائدة .

وقد كان لهذه الاتجاهات أثرها على الموسيقى أيضاً ، فظهرت أنواع موسيقية جديدة تحت تأثير الموسيقى الزنجية والشعبية .

ويلاحظ أن الدورة الثلاثية لتطور الفن ليست دورة جامدة أو رتيبة ، بل قد تطول إحدى فتراتها أو تقصر عن غيرها ، وقد تتداخل فترة في أخرى بحيث لا تستبين معالم كل منها . ولكن الذي يجب تأكيده هو أن هذه المراحل الثلاث ليست مراحل فردية ، بل هي مراحل إجتماعية ، أي

أنه ليس في مقدر أي عبقرية فردية أن تخلق بمفردها تياراً فنياً أو مرحلة فنية مسيطرة ، بل قصارى ما تفعله العبقرية الفنية أن تدفع بطابعها العبقرى الفردى مرحلة ما من هذه المراحل ذات المصدر الاجتماعى :

ويجب أن نشير إلى أن هذا التطور الفنى الثلاثى خاص بالفنون وحدها رغم ما نشاهده من تداخل التطورات الاقتصادية والسياسية والمدنية مع هذه التطورات الفنية ، ثم أن درجات التطور الفنى لا تتلازم مع درجات التطورات الأخرى للنظر لها ، فنلاحظ مثلاً أن هناك وصول « فنياً » إلى ذروة المجد الفنى قد صاحب أضمجلاها السياسى والتجارى ، وقد تأخرت ثورة فرنسا الرومانطيقية الفنية عن ثورتها السياسية حولها نصف قرن ، وكذلك تم الإصلاح الموسيقى الكبير فى العصر الحديث حولى سنة ١٦٠٠ وذلك بعد قرن كامل من حركة الإصلاح الدينى البروتستانى .

وتنحصر أهمية قانون الحالات الثلاث فى ميدان الدراسات الجمالية فى أنه يسمح لنا بتحديد قيمة العمل الفنى منهجياً ، فتحدد وضعه بالنسبة للمراحل الثلاث ، ونكشف عما إذا كان قد جاء فى موضعه من حركة التطور الفنى . أم أنه بعيد عن روح العصر .

وعن طريق هذا القانون نستطيع أيضاً تحديد المرحلة الفنية للسائدة وتعيين وضعها ، فقد تكون مرحلة نشأة أو مرحلة نضج أو مرحلة أضمجلال وذلك حتى نستطيع وضع كل عمل فنى فى موضعه الصحيح بالنسبة للطابع العام للمرحلة الفنية السائدة .

أى أن قانون الحالات الثلاث يشكل الأساس العلمى لأحكامنا الجمالية على الأعمال الفنية .

ولكن تحديد هذه المراحل ، وتعين موضع العمل المعنى بالنسبة لها ، إنما يرجع إلى المجتمع وسلطانة الجمالية المنظمة أى إلى جماعات متخصصة منظمة لا إلى الجماعات التى تقوم على الالتقاء العرفى ، وفى هذا ما يضمن سلامة الاتجاه العلمى فى هذا الميدان الجديد .

٤ - السلطات الجمالية فى المجتمع :

وإذا كنا نخضع القيمة الجمالية لأحكام المجتمع لا لتزوات الأفراد وأنحرافاتهم الشاذة ، فإن ذلك يعنى أن المجتمع هو مصدر السلطات الجمالية وهو الذى يقدر الجزاءات ويثيب المحبدين من ذوى المهارة الفنية كما سبق أن ذكرنا .

ولما كان من المتعذر أن نضع مقياساً إيجابياً نقيس به الجمال المطلق المثالى الذى أشار إليه أفلاطون — على الرغم من أننا نحت الخطى تحوه على الدوام — لا نبلغه أو نعرف حقيقته أو ننعيم بالحياة معه — فإنه يبقى أن نرجع إلى المجتمع سلطة قياس القيمة الجمالية ، ويمارس المجتمع هذه السلطة عن طريق وظائف ثلاث : الوظيفة التشريعية — والوظيفة القضائية — والوظيفة التنفيذية .

أما السلطة التشريعية فى الميدان المعنى فوظيفتها نشر قواعد الأعمال الفنية كالمطرز والأنواع والمدارس المتعلقة بكل مرحلة من مراحل التطور المعنى ، وأما السلطة القضائية فوظيفتها تعيين الأعمال الراجعة أو الخاسرة أو الملقاة أو المدلسة والحكم عليها بالجميل أو بالقبح أو بالإسفاف أو بأنها ذات نزعة أكاديمية ، ويدخل فى أعمال السلطة القضائية أيضاً تسجيل

الأرقام القياسية ومستويات الإجابة ودرجات الإتيقان الفني في الجولات الفنية أى في معارض الفن ومسابقاته .

أما مهمة السلطة التنفيذية فهي توقيع العقوبة أو منح المكافأة الجمالية ، فتحكم على الفنان بالنجاح أو بالفشل في الحاضر أو بالنسيان أو بالهجد المتوقع لدى الأجيال القادمة^(١) .

وإذنى فقد أصبحت للفن مدارس وقواعده وصنعتة الخاصة به ، بحيث أضحي نظاما إجتماعيا لا يبنى على مخاطر العقوبة الفردية ، بل يقوم على أصول متعارفة مشتقة من المجتمع وكذلك أصبحت الأحكام الجمالية منوطه بالمجتمع بحيث يخضع العدل الفني لسلطات المجتمع وجزاءاته .

* * *

هذا التفسير الإجتماعى للفن وللقيم الجمالية إنما يعبر عن موقف مدرسة الإجتماع الجلى التى تحاول جاهدة أن توضع أصول هذا العلم الجديد ، وقد حاولنا أن نستعرض هذه الأصول بقدر ما تسمح به صفحات هذا الكتاب .

على أن هذا المنهج العلمى الجديد فى ميدان الدراسات الجمالية فى حاجة إلى كثير من الضبط ومزيد من الأبحاث حتى يمكن أن تكتمل عناصره فيصبح منهجا مثمرا فى الميدان الفنى الإجتماعى .

خاتمة

لقد حاولنا في هذا الكتاب المحدود الصفحات أن نستعرض طائفة من مشكلات الجمال والفن بأسلوب مبسط حتى يمكن أن يكون مدخلا للدراسات الجمالية ، التي لا غنى عنها في مجتمع متطور يزخر بألوان شتى من صور النشاط الفني الممتاز .

فأشرنا إلى النشأة التاريخية لعلم الجمال ، وتطور الدراسات الجمالية في العصر الحديث ، وبيننا حقيقة التجربة الجمالية وعناصرها الثلاثة وتناولنا بالبحث مشكلة التدقيق .

وأفردنا بحثنا خاصا بمدارس علم الجمال وبمناهج الجمالين . ثم عرضنا للفن يصفته الميدان الأساسي للتجربة الجمالية ، من حيث أن الغالبية العظمى من الجمالين يرون استبعاد « الطبيعة » من دائرة علم الجمال ، فالتجربة الجمالية في نظرهم لا تستند على صور طبيعية بل على صور مبدعة ومن ثم فإنه كان من الضروري بعد هذا أن نتعرض للنظريات المفسرة لحقيقة الظواهر الفنية ، ولمشكلة الإبداع الفني .

وإذا كان الفن هو محور هذه الدراسات فإنه من الضروري أن نلقي الضوء على المصدر التاريخي للنشاط الفني ، ولهذا فقد عالجتنا مشكلة النشأة التاريخية للفن وأوردنا النظريات المفسرة لظهور الفنون المختلفة في التاريخ الانساني وأشرنا إلى أسبق الفنون في الظهور .

وفي الفصول الأخيرة من هذا الكتاب فصلنا القول في تقسيمات الفنون

الجميلة ، وآراء الجمالين يصدد هذه التفسيرات ، ثم أفردنا بحثنا خاصا بعلاقة الفن بالحياة وصلته بالمجتمع ووظائفه فيه .

وأنهينا فصول هذا الكتاب ، بعرض سريع لمشكلات علم الاجتماع الجمالي وهو آخر التطورات التي إنتهى إليها علم الجمال .

وقد لاحظنا أن هذا العلم الجديد لم يحصل بعد على الصبغة العلمية الكاملة ، فلا زال أمام الباحثين فيه طريق طويل شاق قبل أن تستقر قواعده وتلبي أصوله استحسانا وقبولا في الميدان العلمي .

على أن المعارضين لهذا العلم لا يتوقعون له نجاحا في المستقبل ذلك لأن اتجاهه إلى العلوم الأخرى وإستعانتها بها إنما يدفعه إلى التخطيط وعدم وضوح المنهج ، ويرد دعاة هذا العلم بقولهم إن استعانة العلم الجديد بالعلوم الأخرى إنما يدل على خصوبة مشكلاته وإتساع دائرة بحثه ، ثم أن العلوم الانسانية كلها تتدخل في موضوعات بحثها بحيث لا يمكن الفصل التام بينها ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يتوقف عن التفاسف رغم ما تواجهه الفلسفة من تحد خطير من ناحية المناهج العلمية ، فكذلك لا يستطيع الانسان أن يكف عن التدوق وعن الابداع الفني . فالأعداء هذا العلم الجديد إنما يقرون بحقيقته ذلك لانهم يصدرون بالضرورة أحكاما جمالية على ما يصادفهم من موضوعات ، ولا يستهين العلم الجديد أكثر من إدخال الصبغة العلمية على دراسة الازواق وموضوعاتها باعتبارها مشتقة من المجتمع .

على أن الامر الذي لا يمكن إنكاره هو أن التعقيد الزائد للظواهر الجمالية يعطل ظهور الصور الدقيقة أو العلمية لعلم الجمال ، وكذلك فإن

تدخل شخصية المؤلف في علم الجمال إنما يزيد الأمر تعقيدا ، وهذا مالا نجده في الميدان العلمى البحت .

ومعنى هذا أنه يتعذر تحقيق « الموضوعية » في الدراسات الجمالية تلك الموضوعية التي يستحيل بدونها قيام « العلم » .

وتمت أمتنا هم يقف في طريق الدراسة العلمية للظواهر الجمالية ، ذلك أن الدراسة الجمالية تنسم بالمناخ القومى ، وتشيع فيها روح الشعب الذى تظهر فيه ، فعلم الجمال الانجليزى والأمريكى يتميز بالنزعة الحسية والنفعية ويميل إلى الوقائع الحسية ويرفض النظريات العامة ، وهذا الاتجاه يتعارض مع النزعة الصوفية والمثالية والعاطفية .

أما علم الجمال الألمانى فهو يتجه إلى التجريد الشديد والاستدلالات النظرية حيث نراه يرتبط بمذاهب ميتافيزيقية عريضة أو بتنظيمات علمية كلية . ويقف علم الجمال اللاتينى - فى فرنسا وأسبانيا وإيطاليا - موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين ، فلا يقبل التطرف فى أى اتجاه ، ويميل إلى الإنكار الواضحة ، والأذواق الجمالية ، وإلى ذوق مثقف بالذات .

والواقع أن العلم الجديد لن يكتب له النجاح إلا إذا تخطى عن الروح القومية واتخذ طريقا واحدا ومنهجاً واحداً وأساساً واحداً ، ولا شك أن هذا الطريق ملىء بالصعوبات الجمة ، ذلك أننا نعتمد فى هذا العلم على الإدراك الحسى والتأمل العقلى وكذلك التلقائية الإبداعية فى ميدان الفن ، وإذا كنا نرى تشبهاً فى الاتجاهات الفنية وتنوعاً فى النشاط الفنى فإن ذلك يخفى وراءه تياراً وليداً يتمثل فى اتجاه المدارس المعاصرة تدريجياً إلى العمل المنهجى .

فالتحدي المعاصر الذي يبدو في الظاهر أنه لا يتم بضرورة إيصال فنه إلى الناس أو ما يسمى « بالضرورة الخارجية » مؤثراً الاهتمام « بالضرورة الباطنة » لعمله أى بمكونات العمل وذبذباته الحية - هذا الفنان يرى في النهاية إلى أن يعجب الناس بفنه ولو كان هؤلاء الناس في الأجيال القادمة ، ولعل أقوال هربرت ريد^(١) بهذا الصدد يمكن أن يلقى ضوءاً كافياً على هذا الموضوع - وهي تبين لنا خطأ الفكرة التي يشيعها البعض من الفنان من عدم إقترانه بالناس وبالواقع الخارجى وعزله المقصودة ، وعكوفه على باطن الموضوع فحسب والفنان يجمع بين الحاجتين : الاهتمام بباطن الموضوع ، كذلك الاهتمام بالصلة بين الموضوع والناس . فالعزلة للظاهرة للفنان المعاصر عن المجتمع وكذلك تبين وسائل التعبير وتعارض المدارس - حتى ليكاد يشعر الدارس في هذا الميدان بالقوضى والتشتت المنهجي - كل هذا لا يعنى انتفاء وجود تيار منهجي يشق طريقه في تودة وثبات من خلال غمار الآراء وجلبة الصراع الفني .

فمع وجود هذه الصراعات المستمرة في المجال الفني ، إلا أن الفن لا زال يشق طريقه كنشاط بناء محاولاً أن يؤدي رسالته في تجاوز عالم الواقع الشائع والانتقال منه لتحقيق عالم استيطي خاص به ومستقل بذاته أى أن الفن يتعالى عن عالم الموجودات والأشياء عن طريق التلاعب بالصفات المحسوسة لهذه الأشياء وأعادة تكوينها بطريقة ترمي إلى إحداث هذا التأثير أي هذا الشعور بالتعالى . فالفنان يضع دائماً موجودات فريدة وجودها هو غايتها .

(١) يقول هربرت ريد في كتابه عن « الفن المعاصر » ص ١٧٠ :

Internal necessity is perhaps the key phrase in the art of our time. But to this internal necessity corresponds the necessity to communicate with other people, with the maximum intensity and art is the reconciliation of these two necessities.

والمعيار الوحيد للفن هو النشوة أو الغبطة فإذا افقدت ، افتقد الفن ،
فالشعور يتجاوز الواقع والاحساس بالنشوة هما معيار صدق العمل الفني
والأساس الذى تتكامل فى ظله المراحل الجمالية (١) للعمل الفني .

ونحنم صفحات هذا الكتاب بالإشارة إلى الدور الكبير الذى ينتظر أن
تلقيه الفنون التطبيقية فى حركة تقدم الفنون الجميلة نفسها ، من حيث أن
روح العصر أصبحت لا تشجع كثيراً نزعات الفن الخالص بينما تحيط
الفنون الموجهة إلى المنفعة العملية بألوان شتى من الحفاوة والتقدير .

(١) يشير سورويو فى تفسيره السيكولوجى للفن إلى مراحل جمالية ثلاث
يعانيها الفنان وهى التأمل والخلق ثم الأداء ، ويشترك المتذوق مع الفنان فى
عملية التأمل وهى تبدأ بشعور باللامبالاه ثم ينتقى هذا الشعور بالتدريب
ويتحول إلى لذة حقيقية فإذا عمقت هذه اللذة فانها داخلية وحالة
نشوة غامرة وتبلغ أقصى ذروة لها حينما تصل بالمستذوق إلى
مستوى عملية الإبداع نفسها فيحس بمعاصرته لها . ولا يلبث أن يقوم بعملية
فكرية شعورية لتفسير العمل الفني وتحليله وربطه بمدرسة أو باتجاه معين
وهذا هو ما نسميه « بالتأويل » .

أما الخلق فإن دى دلاكروا يميز فيه بين عوامل عامة وعوامل خاصة
والأولى هى الأصالة والتلقائية والانتاجية وأما الثانية فمنها الاهتمام الجدى
بالعمل الفني وكذلك الخيال الخلاق ثم الارتباط باتجاه معين ، وهذا يفرض
بنا إلى أسلوب الأداء أى إبراز الصورة المبدعة والتعبير عنها أى تنفيذها .
وتتعدد صور الانتاج فى عملية الخلق ، فقد يتم الخلق الفني عن طريق التحقق
العجائى ، أو عن طريق تغلب التأمل اللاشعورى وأخيراً عن طريق التأمل
الشعورى فيكون الانتاج الفني مصحوباً بالتفكير .

وقد أثرنا في مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى ظهور فرع جديد للدراسات الجمالية هو عالم الجمال في مجال الصناعة .

ولا شك أن ميدان هذا العلم الجديد ينحصر في تقييم الفنون التطبيقية أى الفنون المستخدمة في مجال الصناعة *Esthétique Industrielle* .

وأيا ما كان الأمر فإن أى مبحث جمالي لا يمكن أن يهتم بمواقف فاسفة الجمالي أى فلسفة التدقيق ، منها تعصب الجماليون التجريبيون لمواقفهم التى سبقتهم فى نهاية الأمر إلى العجز عن رصد الاذواق والمواجد الجمالية التى تستعصى على مقاييسهم المادية وتفلت منها فتكون ثمرة جهودهم سمات مظهرية بعيدة عن مضامين البيئة الباطنية أو الذبذبات الحية للصورة الفنية .

ملحقـات

(١) :

مدرسة النحت اللبسى فى مصر

إن أعمال صلاح حسنين الرائدة فى ميدان النحت اللبسى تعتبر عن قيم جمالية جديدة فى فن النحت ولقد شهد المحكون بذلك فى عدة معارض مشترك فيها هذا الفنان السكندري الأصيل ، وما يستوقف النظر فى أعماله التى حظيت بإعجاب كثرة المتذوقين أن المادة التى يستخدمها فى التشكيل قد إبتدعها بنفسه مثله فى ذلك مثل أى فنان موهوب فى الخارج ، وهى توفر حوالى ٨٠٪ من تكاليف النحت العادى .

والامر الذى استرعى إنتباهى لديه ، فضلاً عن أصابته الفنية ، هو ارتفاع معدل سيطرته الفنية على المادة وتحكمه فيها بحيث أصبحت مطاوعة للسلات أصابعه مما أمكنه من أن يضمئها للمعانى والصور التى تعبء عن إبداع قى ممتاز .

وهو يذكرنا فى هذا المجال بأعمال المثال البريطانى هنري مور الخالدة . وإذا كان أسلوب التعبير الذى إنفرد به فناننا السكندري فى العالم العربى قد تبلور فى صورة لمسية فأننا نجد انسياقاً مع هذا الإتجاه ظهور نوع من الرمزية فى آثاره الفنية نلمح فيها نوعاً من التحدي للزعة التقليدية وثورة ماردة على الكلاسيكية ، فأننا نحس حينما نشاهد أعماله وكأنها تكتسب بلون قى خاص هو مزيج من عالمه الإبداعى الفنى بالصوور الفنية ومشاعره وإتفاعلاته المرفهة التى تتفاعل مع أهداف هذا الوطن وآماله . فترى وحدات حية لمنجزات الثرة وأعمالها الخالدة وكأنك تحيا بنفسك كما يعيش هو فى

عنقوان حياة هذا الشعب بمحاجبا الملايين الكادحة من عماله وفلاحيه وسالكر
ثانته الأخرى .

وأخيراً فإن فن النحت اللبني ليس بدعة في عالم النحت بل هو فن له
أصوله ومدارسه المعترف بها عالمياً ولا سيما في روما وباريس ولندن ، وقد
استقبل البقاد العالميون بالترحاب والإعجاب أعمال مدرسة النحت اللبني
وعلى الأخص في روما واعتبرت من المنجزات الأكاديمية في ميدان العجل
الفني ، ولا شك أن وزارة الثقافة قد أحسنت صنعاً حينما أفردت مرسماً
خاصاً ليتفرغ فيه هذا الفنان الشاب الموهوب ، لإنتاجه الفني الخصيب .

وتتجد على أبو زيان

(٢)

التقييم الجمالى للنحت المسمى (١)

تأيت باهتمام ما نشر على هذه الصفحة (فى جريدة المساء) من آراء
حول موضوع النحت المسمى ، وأذكر مساهمى المتواضعة فى بمضون العام
الماضى فى هذا الحوار الشيق الذى أرجو له أن يتسم بطابع الموضوعية
الجلية كما أشار الكاتب الماض صاحب المقال الأخير عن التحالف بين
العينين والأصابع عند المثال ،

ولما كانت الموضوعية إنما تعنى التزام الحادة العلمية وتحرى المنهج
العلمى لهذا فإن أولى خطوات الحوار السليم - بهذا الصدد - تفرض علينا
أن نجتو مبنى الحكم الجمالى وطبيعته وأساسه حتى يصدر تقييمنا للأثار الفنية
من وعى وإدراك واضح .

ومما لا شك فيه أن الأحكام الجمالية إنما تصدر أصلاً عن أذواق
المعجبين ، بحيث يمكن أن تصبح هذه الأحكام - إذا اجتمعت - حصيله
للكم الإعجابى النسبى الذى يعتبر مؤشراً علمياً على أذواق المعجبين فى إطار
نسبية الزمان والمكان والظروف المتغيرة ، وفى سياق التفاعل الوطنى المتأخر
الثلاثية للتجربة الجمالية ، وأعنى بذلك تلاحم الخلق مع الصور المبدعة

(١) أمثرت مناقشة حول هذا الموضوع على صفحات الجرائد ، وقد
اهتمت وزارة الثقافة مؤخراً بالموضوع فصدر قرار بإنشاء معهد خاص
للنحت المسمى فى الاسكندرية وقد تشرفت بمقره .

وأذواق المشاهدين ، ومن ثم فإن الأعمال الفنية المعبرة التي تكون موضع استحسان وتقدير فريق من المتذوقين يجب أن يتناولها النقاد بموضع التشريح الجمالي سواء اقتضت مقالة الجمال أو غيرها ، دون أى تدخل شخصي عشوائي يعصف به خلال معركة كلامية - بظاهرة واقعية تمثل في مواقف طائفة من المتذوقين ، فقد لا يميل البعض إلى الفن السريالي أو التجريدي أو التانري ، وقد استهجن البعض الآخر ، وسبق الجاز ، ولكن لا يمكن لأى من الفريقين أن يخرج هذه الألحان الفنية من دائرة الإبداع الفني ، فهذه لعبة المواقف والمدارس ونحزبها الذي يجب أن يقطن إليها الناقد الحصيف وأن يرتفع يصيرته فوق غبار هذه المعارك المسخرة ، ومعنى هذا أن الأثر الفني موضوع الإعجاب - إذا أردنا التزام المنهج العلمي والتحرر من صواعب المدارس والأفكار المسبقة الناجمة - يجب ألا يكون موضع استبعاد أو أن يطرح جانباً في مناهات الحياء الفني أو في غمار ما لا يعتبر فناً أصلاً .

ولهذا فإن القول بأنه ليس هناك ما يسمى بالنحت الدسمى زائف لا يعتبر نقلاً بل هو كفن الطهي ، هذا القول يعتبر مناقضة صريحة لما قبلنا من آراء حول موضوعية النقد ومنهجه وروحه فضلاً عن تجاهله للتفرقة العلمية المتعارف عليها بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وكأني بالناقد يحصر مجال التقدير الجمالي في حدود أصول الصنعة (أى تكنولوجيا الفن) أو تقليد مدرسة معينة وربما كان هذا التزاماً منه بموقف أكاديمي معين سبق الإعراف بوصفاته ولهذا فإن أى جديد في مجال الفن يمد في ظنر هذا الفريق من النقاد ثورة غير مشروعة تتحدى القديم للثابت ، ومن ثم فهم

يتصدرون لمقدمه وإستبعاده حتى تستقر أوضاعه وتتبدي معالمه وترسخ مفاهيمه فيأخذ طريقه إلى الاعتراف الأكاديمي . وعند ذلك فقط يمنحه النقاد جواز المرور إلى مجال التقدير الفني - وإطلاقاً من هذا التفسير تنهاوى بالضرورة الدعوى القائلة باستبعاد النحت اللبسي من دائرة الفنون الجميلة والمستندة إلى « عدم ظهور هذا اللون الفني تاريخياً » لأن المنسك بهذه الحجية سيقضي بنا حتماً إلى الجحود التام وانتفاء التقدم والتجديد والإبتكار وهي أمور تشهد بها التجربة وحركة التاريخ .

« وإذا كان النحت اللبسي قد تأخر ظهوره تاريخياً فشاؤه في ذلك شأن طريقة برايل التي لم يكتب لها حظ الظهور إلا حينما ازداد إهتمام العالم المعاصر برعاية مكفوفي البصر ، فذلك ظاهرة إجتماعية وإنسانية يجب أن توضع موضع الاعتبار وأن يفسح المجال لما يبتغ منها من ظواهر فنية وثقافية على وجه العموم وإحداثها ظاهرة « النحت اللبسي » .

وأهل الصديق الناقد يعلم جيداً أن هذا اللون الطريف من فن المكثوفين قد سبق ظهوره في إنجلترا وفرنسا ولاسيما في إيطاليا كما نشرت في مقال سابق وكما أشار الصديق المميز الأستاذ أحمد عثمان عميد كلية الفنون الجميلة في نفس هذا الموضوع من « المساء » .

على أنه يجمل بنا بعد هذا أن نطرح للمناقشة الجادة القضية الأساسية التي تدور حول مقال الكاتب ، وأعني بها حتمية التحالف بين العيين والاصابع عند المثال .

وأول ما يستوقف القارئ أن معظم النصوص التي وردت في المقال

عن هنرى مور أو لوفافر أو الدكتور نعيم عطية لا تقطع برأى حاسم في الموضوع بل لقد احتوت على تأييد ساخر لوجهة النظر المضادة والتي حشدت بقصد معارضتها ، وإكتفى بإيراد فقرات من نص الدكتور نعيم عطية حيث يقول « أن عامل النفس يظن مع ذلك صاحب المقام الأول في الخلق الفعلي لأغلب النائل » .

وفى رأي أنه يمكن التجاوز عن كثير من القضايا التي اختصها المقال لوانتهينا جيداً إلى معنى العبارة التالية وأبعادها حيث يقول الكاتب : « ولكن المراقبين على النحت اللبسي يسرون خطوة أبعد مما يجب عندما يضعون النحت اللبسي على قدم المساواة مع فن النحت » ، فربما تكون المساواة وجوائز الدولة ، ومنذ متى كانت السليطة الفنية تتحكم في تقييم الأعمال العصرية التي يكتب لها الخلود؟ وما هو مستوى النحت البني المقبول عند كاتب المقال ؟ لعله يمسك بالأصول الكلاسيكية للنحت الأخرى مثلاً ، فيستبعد بذلك جميع أعمال النحت التاريخية سواء عند البدائيين أو أعمال النحت الديني التجريدي عند قدماء المصريين أو حتى أعمال النحت المعاصر عند هنرى مور بالتات ، وذلك حتى يصل إلى ما يسميه « بالفن الراشد السوي » . ويبي أن نضل في مناهات لا نخرج منها لتحديد المقصود من هذه التسمية غير للوضوعية .

لقد إتفق علماء الجمال وعلى رأسهم آتين سوربون على اعتبار النحت فناً من فنون الدرجة الثانية كما يذكر في كتابه عن « الصلة بين الفنون الجميلة » استناداً إلى أن النحت تركيب من عناصر أولية هي الخطوط والأحجام . فخطوط مسحات جمالية أستوفها حقها في الدراسة كل من أندروند بورك

وهو جارت ، وهذا يعنى أن اللون والضوء لا يعتبران من عناصر البحث الأساسية ، وليس هناك شك في أن الخاصية الجوهرية للإدراك البصرى تتمثل في الإحساس اللونى والضوئى وليس في إدراك الأبعاد والأحجام ، إذ أن فاقد البصر يستطيع أن يدركهما بأعضائه الأخرى ، وأهمها يديه وأصابعه عن طريق اللماسة الجزئية وأستطالتهما ، حتى يصل إلى التركيب الذى يسهل أمره فيما يستطعم معانيته ، أو يتدخل فيه الخيال المستمد من عالمه الخاص إذا كان المدرك ضخماً تستحيل معانيته دفعة واحدة .

على أننى لا أخال أنه يفكر ظاهرة التعريض الوطنى المعروفة فى علم النفس ، ومبدأها أنه إذا فقد المرء حاسة ما من حواسه فإن الحواس الأخرى الأقرب إليها تتجمل ، طيفتها المنقودة ، ومن ثم فإن هذا التحميل الوطنى لحاسة اللمس هو الذى يتيح للكفوف الموهوب أن ينتج آثاراً فنية نحتية ، وأن تنشأ لديه عن طريق حواسه الأخرى وأهمها حاسة اللمس ، ذاكرة بصرية مشتقة بأعماله لقوة الخيال ، أما القول بتداول عملية الخلق الفنى مع الزمن نتيجة لتوقف نمو المخزون من الذكريات المرئية فذلك أستنتاج ظاهر البطلان لقياسه على مقتضى حالات الأسوياء المبحرين والحال غير الحال . . . وإذا جاز لنا أن نستقرئ جوانية عالمنا الخاص كبصيرين ، فلا يجوز لنا مطلقاً أن نحسب بمحتوى عالم الكفوفين الخاص ، وأن نصدر عليه أحكاماً غير علمية لن تصل إلى أبعد من مستوى الفن والتخمين . أن النثنان المكفوف وهو يمارس تجاربه اليومية فى حياة تنظم وتنمو مع الزمن إنما يضيف إضافات جديدة إلى ذاكرة المشتق ، وينمو خياله بتأثير حساسيته المرهنة وبفضل تساوق وتآزر حواسه الأخرى التى

تمنحه حصيلة فنية تكون ركيزة للإنجاز الفني وثمت أمر لا أسوقه في مجال
التدليل على جمالية النحت اللبني بل أكتفى بوضعه بين قوسين وهو أن
الكثيرين من المكوفين ومن بينهم صلاح حسنين لم يولدوا فأقضى البصر
بل لقد تمتعوا بمشاهدة جمال الطبيعة ودنيا الأشكال والألوان فترة طالت
أو قصرت عن أعمارهم، فامكنهم بذلك أن يتوذكروا بذاكرة بصرية مؤثرة
أمكن أن تستعمل بتأثير خيال حلاق وحس مشترك نشط ومشاعر قوية
مشوبة بقياس عقلي يحيد عاملاً هاماً في التعرف على المجهول البصري
إستناداً إلى سبق مطابقة المثل أو الضد أو الجزئي.

أما ما ذكره الكاتب عن ضرورة تطابق الصورة الذهنية مع الصورة
المنجزة تأمراً لا بغيره القائل المعترضون ذات أهمية أو وزن كبيرين بل لعلنا
نواجه اليوم تياراً قنياً عازماً ضد « الصورة » بالمعنى الذي يطلق في ذهن
كاتب المقال، ما دام يتحدث عن تطابق في متاح فني قد يعيل أحياناً إلى
زعة ثورية أو إلى اللا معقول لتتحرر من أغلال الصورة ذات الحدود
واللغز التي قد تنطلق من ذهن — على حد تصوره — فيلبسها الفنان
شكلاً أو قابلاً مطابقاً.

ومبارك أبعد هذا التصور عن مسار الحركات الفنية المعاصرة المتجهة إلى
التمرد على أسر الصورة بل وإلى إستيعادها كلية والمكوف على المادة نفسها
لا تهمسار مدى مطاوعتها لأصابع المثال الذي يكشف فيها عن عالم عريض
لترام على بصور تتبع من ذات المادة ولا ترتبط بالصورة المطابقة للأشكال
التقليدية، ولعل بعض أعمال هنري مور مما يعطينا فكرة واضحة عن هذا

الاتجاه الجديد الذي يريد أن يتجرر من أسر عالم الشكل التقليدي وضغط
الصور الذهنية المطابقة .

على أنه ما دام كاتب المقال يعترف بأن الصورة الخيالية تعتبر كأثر
صادر من المخ ، فإنه يمكن أن تتم الموازنة التي يطالب بها - في غيبة البصر
عن طرق الإحساس المسمي بالحجمية في دقة متناهية ، ومع هذا فليس
الفن تسجيلًا أمينًا للطبيعة أو لعالم المراتب حتى يتطلب المطابقة بين الصورة
الذهنية والصور المنسوبة إلى عالم الطبيعة والحياة الملموسة بل هو خلق
وتعبير عن هذا الخلق بأسلوب أداء متميز يتكره الفنان ، وهو ليس في
حاجة إلى أن يلتزم في أدائه بأشكال الطبيعة وأبعادها ، وإذا نحن استبعدنا
عالم الصور غير المرئية لنا ، وحصرنا أنفسنا في دائرة الأشكال المرئية
وحدها فأين نضع اذن آثار الفن الديني الغيبي والليتافيزيقي والسحري
والأسطوري ؟ وهي لا تنسب إلى ما نأله من صور وأشكال وإن جاز أن
نستخدم بعض عناصر جزئية منها ؟

أما القول بأن الفنان المكفوف لا يستطيع أن تراجع وقيم وينقد
عمله الفني فإنه يعتبر ادعاءً مردوداً ، لأنه إذا كان الإحساس الحسي
هو العامل الجوهرى في منجزات النحت ومع ذلك يقال إن المكفوف
لا يمكن أن ينهض يعيب عملية التقييم والنقد فكيف الحال فيما يخص
موسيقى عالمي مثل بيوفن الذي أنجز أربع ألحانة بعد أن أصابه
الصمم .

وأخيرا فإن هذا الحوار إنما يشير مشكلة جمالية هامة وهي هل هناك

حس جمالى خاص فى الإنسان أم أن الإحساس الجمالى موزع على الحواس بدرجات متفاوتة ؟ وكذلك هل ينصب التقدير الجمالى على المظهر أم على المحتوى أو المضمون ؟ وهنا يظهر الخلاف الرئيسى بين الحسينى والمثاليين ، فشوبنهاور - مثلاً - يرى أن الفن فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية ، وكذلك يرى هيجل أن العنكرة الكامنة فى جوانبه العمل الفنى هى أساس التقدير الجمالى وليس المظهر ، ومن ثمة فإن الرمزيين والتجريديين والسراليين يجدون فى المثاليين خير من يدافع عنهم ، ولعلنا ندرج بين هؤلاء أصحاب مدرسة النحت اللسمى فهو فن مركب من التجريدية والتعريفية والرمزية ولا بهم أصحابه بالشكل بقدر إهتمامهم بالمضمون أن بالفكرة ، وهم غالباً ما يصنفون بقواعد وأبعاد الأشكال المألوفة لدينا . وعلى هذا فإن التمسك بالإحساس البصرى كإلزام للنحت ، وإن كان أمراً مرغوباً فيه فى أعمال النحت الكلاسيكى إلى حد ما ، فربما جاز أن لا تكون له ضرورة لازمة فى مجال النحت اللسمى الذى ينصب على المضمون المرتبط بالفكر بالدرجة الأولى دون الصور الحية .

أما ما يسوقه الكاتب من عجز المكفوف عن تحقيق الإيقاع والانتزان والتناسق فى ميدان النحت فمسألة غير ذات موضوع إلا عند من يتمسكون بأصول الصنعة الفنية . ويتخرون المواصفات التقليدية فى مجال النقد الفنى . والأمر هنا يتعلق باتجاه جديد ولون مبتكر ينطوى فى ذاته على مقاييسه التى يصبح معها الإيقاع والانتزان والتناسق أمورا تقديرية تمتد فضلا عن أنظار نقاش غريب فى دنيا النقد ، وقد تمحوت إلى

أسلوب شائع يضطئعه البعض ليحاربوا بأسلحة من صنعتهم مواقف
المعارضين لأرائهم .

وإني لأرجو ألا يفهم من مقالى هذا أنه يتضمن دفاعاً عن شخص
المثال صلاح حسنين (رغم تقديرى لفنه) وذلك لأنى لا أريد أن أزعج
بنفسى فى مناهة لعبة الجوائز والمسابقات والمجاملات التى لم ترتفع عندنا
بعد إلى المستوى الميرى من الإنجازات والرواسب غير الموضوعية ، وكل
ما أرجوه صادقاً مخلصاً أن نتعاون معاً على إرساء قواعد هذا الفن الوليد
حتى تكتمل عناصره وألا نتسرع فلنحقه بفن الأطفال والمجانين والمتوهين
قبل أن نتضح أبعاده تماماً . وليس هذا الموقف منا صدورا عن دواعٍ
إنسانية بل هو التزام بموقف سليم ما دام الفن لاصيل هو فى حقيقة أمره
خلق وإبداع وتعبير وليس تماثيل صلاح حسنين سوى ومضات مشرقة
من عالم خاص به يمجج بشق ألوان الفكر والمشاعر والأحاسيس
الفنية النبيلة (١) .

(١) لقد حاول فريق من النقاد ،عدوانا منهم على حرية الرأى - أن يطمسوا
معالم هذا الفن وذلك بالامتناع عن نشر قوله الحق حوله . ولقد تعمدت
أن أعرض لهذه القضية فى هذا الكتاب حتى يكون فى هذا درس للذين
يعمدون للعمل فى حرم الصحافة المقدس دون أن يقدرُوا خطورة
المسؤولية الواقعة على عاتقهم ، فيعملون على فرض حجر مغرض على حرية
الرأى ، فتسجيل هذه السطوة الثالثة أى الصحافة إلى سوط جلاد الحرية
وخنق الفكر الحر .

وفي ختام كلمتي أتوجه بالدعوة لكاتب المقال لكي يشرف مرسوم الفنان
صلاح حسنين بزيارة خلطقة ، ولست أشك لحظة واحدة في أنه سيتقابل
ويصبح من أشد المدافعين عن هذا اللون الطريف من فن الحت المعاصر إذ
أني أعتقد أن المعاينة المباشرة لأعمال النحت تكون أكبر جذري من إدامة
النظر إلى صورها الثبوتية وخرافية .

ويسعدني بعد هذا أن تكون للحوار بقية وأن يستمر هذا الدIALOG
الشيقي على هذه المنصة الفنية الجادة

د. محمد علي أبو زيات

(٣)

دراسة حول

تصنيف التراث الشعبي ومدى

إرتباطه بالعلوم الإنسانية

مع استخدام المنهج البنيوي Structural Method

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

بحث مقدم من :

الأستاذ الدكتور / محمد علي أبو ريان

الأستاذ بجامعة الاسكندرية

ومدير مركز التراث القومي والمخطوطات

كلية الآداب — جامعة الاسكندرية

إلى

مؤتمر المدوحة للتراث الشعبي بقطر

من ١٣ / ١ إلى ١٧ / ١ / ١٩٨٥

دراسة حول تصنيف التراث الشعبي

ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

مع استخدام المنهج اليلوي

في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

تقديم :

مقدمة عامة في دراسات التراث الشعبي

— التراث الشعبي والفولكلور

— نشأة دراسات التراث الشعبي

— أشكال التراث الشعبي

— أهمية التراث الشعبي ووظائفه

— دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر

القسم الأول

حول تصنيف التراث الشعبي

التصنيف المقترح للتراث الشعبي

التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

القسم الثاني

إستخدام المنهج البايوى فى تطبيقات
على الأمثال العامة فى مصر

الأمثال والتاريخ الإجتماعى للشعوب

وظيفة المثل ودلالته

تطبيقات على الأمثال فى مصر

تفريغ جدول الدراسة

الملحق (ضمیمة عن المنهج البايوى وتطبيقه فى مجال البحث)

للمراجع

أولاً : المراجع العربية .

ثانياً . المراجع الأوربية .

تمهيد

يرتبط موضوع هذا البحث بإرتباط وثيقاً بالموضوعات التي أثارها اللجنة التحضيرية لمؤتمر التراث الشعبي ، فقد راعينا أن ينصب البحث على محاولة جديدة لتصنيف وقائع التراث الشعبي ، وهو ما أجمته ورقة العمل بالخطيط للتراث الشعبي ، وقد عالجنا أولاً ، وفي مدخل هذا البحث ، الصلة بين التراث الشعبي و « الفرانكلور » كما يسميه الغريون ، كما أشتمل أيضاً هذا المدخل على بيان لوظائف هذا التراث ، لا سيما الفنون اللغوية ، وأهمية تسجيل هذا التراث وأثره في مجال البحث الاجتماعي والسياسي والاقتصادي واللغوي بصفة عامة .

ثم عرجنا ، في القسم الأول من البحث ، على التصنيف المقترح للتراث الشعبي ، وحاولنا بطريقة جديدة الكشف عن مدى إرتباط وقائع هذا التراث بالعلوم الإنسانية ، وبغيرها من العلوم المرتبطة بهذا الإنتاج الشعبي الفريد .

وجاء القسم الثاني من البحث في صورة دراسة بنيوية عن الفن التعليمي ، منصبة على بعض الأمثال العامة السارية في مصر ، قدمنا لها بجمهيد مستفيض عن أهمية دراسة الأمثال العامة ، وكان الهدف من وراء استخدام المنهج البنيوي هو محاولة تطبيق أو دراسة معاملي الثبات والتغير على العينة التي أثمرناها من الأمثال الشعبية المذكورة .

وقد رأينا أن تثبت نتائج هذه الدراسة البنيوية في جداول تصنف فيها الانساق السارية والانساق الميتة من الأمثال مرصوع البحث .

وقد ذيل القسم الثاني بملحق عن المنهج البليوى وتطبيقه في هذا المجال .

وقد عنيانا أيضاً بأن نشير إلى أهمية تسجيل هذا التراث الشعبي الذى يوشك أن يندثر في مواجهة تيارات الغزو الثقافي والتغريب والمجرة الجماعية .

والله الموفق سواء السبيل

أ د محمد على أبو رباب

مقدمة

التراث الشعبي والفولكلور :

أنت أسعراضنا لهذا الانتاج الشعبي الخالص وغير المكتوب ، والذي نسميه بالتراث الشعبي في مصر بصفة خاصة ، قد انتهى بنا إلى أن الغالبية من الباحثين في هذا المجال يهتمون بالأدب الشعبي ومن هنا جاء موقف المعارضين لعريب كلمة (فولكلور Folklore) بالأدب الشعبي ذلك لأن الأدب الشعبي هو قسم معنوي خاص من التراث الشعبي العام ، الذي يدخل تحته بالإضافة إلى الانتاج الأدبي ، العادات والتقاليد ، والأعراف والسلوك ، والمزاج الشعبي ومشجات الحرف الشعبية من الأثاث والأزياء والمنازل ، والترين ، ووسائل النقل والعمل ، ووسائل الترفيه المختلفة التي تنهاها الشعب جميعا ذيون تنظيم أو غاية مقصودة لذاتها .

وخلاصة القول أن هذا التراث الشعبي الغير مكتوب ، إنما يرتبط بإطلاق العام للشعوب ، ويبدو أثره عند الشعوب الامية المتخلفة أكثر من ذبوعه بظهوره عند الامم المتقدمة .

وهكذا تتطابق في رأينا كلمة « فولكلور » مع عبارة التراث الشعبي ، وتضمن الكلمتان جميع أنواع المعارف التي يتناقلها الناس بالكلمة الشفهية المنطوقة ، للسمع أوه للتوجيه ، والتربية أو الترفيه عن طريق ضرب الامثلة أو الرموز أو القصص والتمكيات والاساطير ، والمواويل والرقص وغير ذلك من فنون شعبية لا تفرق لها أصولا مكتوبة أو هوية يتعين بها صاحبها .

وكذلك فإن « التراث الشعبي » يتطوى على جميع الحرف والمهارات الفنية التي يتعلمها المرء عن طريق المحاكاة ، وما يصدر عنها من إنتاج مادي ذي طابع جمالي شعبي واضح .

وقد اختلفت تعريفات الأنثروبولوجيين للتراث الشعبي عن غيرهم من أصحاب العلوم ، إلا أنهم رغم هذا الاختلاف يتفقون على إضيقها بالتعليم المدرسي والبنهجى المنتظم عن مجال التراث الشعبي بما فيه من حرفة أو فنون شفاهية منطوقة .

وإذا كان التراث الشعبي أى « الفولكلور » يشكل شطراً محدوداً من ثقافة المجتمعات الصناعية المتقدمة ، فإننا نجد على العكس من ذلك في المجتمعات الامية البدائية ، إذ يشكل مجمل ثقافتها :
تقسمة دراسات التراث الشعبى « الفولكلور » :

ليس هناك شك في أن التراث الشعبى قد وجد منذ وجود الانسان الأول على سطح هذه الأرض ، ولكن أحداً من أفراد القبائل والشعوب البدائية لم يظن إلى حقيقة هذا التراث ، لأنه كان يمثل الثقافة الوحيدة التي لا بد لها في المجتمع القديم ، فلا يمكن أن تكون موضع دراسة أو تأمل إذا لم تظهر ثقافة أخرى معارضة عن طريق التعليم والترجمة الموجهة ، وهذا هو الذى حدث بالنسبة للتراث حينما تلبه المحدثون إلى أهميته ، وبدأوا في تجميعه عن طريق الحواشي منذ القرن الثامن عشر ولكن هذا لا يعنى أيضاً أنه لم يكن هناك سباقون إلى جمع التراث قبل القرن الثامن عشر ، فقد كانت هذه هي المهمة الأساسية للرحالة الذين جاؤوا أقطار العالم ومناطقه المجهولة قبل أن يظا العلماء المعاصرون أرضها ، ومنهم رحالة من العرب والمسلمين ،

مثل أين بطوطه مثلاً وغيره ، فمؤلاً كانوا يكتبون عن الغرائب والحكايات التي كانوا يسمعون عليها أثناء رحلاتهم إلى تلك البلاد النائية ، ولم يكن هذا بقصد الدراسة ، بل كان بقصد المتعة والتعريف على الغريب من سلوك الشعوب وأحوالها ، فعل هذا أيضاً هومبروس ، وفعلها رجال آخرون غيره .

يجل أن من الثابت أن الاخوين « جریم » Grimar هما اللذان بدأا بمجموع القصص الشعبي الألماني السائد في ألمانيا حينذاك ، أي خلال القرنين الثامن عشر الميلادي ، ولكن الأبحاث الخاصة بالفولكلور لم تظهر إلا في غضون القرن التاسع عشر . وعندما اشتدت الحاجة للاستعمارية توطدت رحلات الانثروبولوجيين إلى البلاد النامية في آسيا وأفريقية ، وكان أولئك من استخدم لفظ « فولكلور » في إنجلترا عام ١٨٤٦ م . « ولج جون تومز William John Toms » ، وقد ذهب إلى أن سائر المعلومات التي جمعت من هذه الشعوب النائية عن أحوالها وماداتها وأبواب معيشتها وأغانيتها وقصصها الخرافية وأمثالها ، وما يتعلق به أفرادها من حلي معينة أو طاجية أو غيره ذلك من وظائف السكن والعمل والبيئة والحرف ، والدين وطقوسه ، والحرب والزواج ومراسمه . الخ ، كل هذه الأمور التي ترجع إلى الأزمنة السابقة ، ينبغي أن تسجل أولاً بأول بكل الوسائل في بريطانيا لتكون موضع بحث ودراسة علمية مقارنة مع ما سبق جمعه من تراث شبي قبل ذلك ، وذلك لكي تكون أساساً لوضع تصنيف جامع مانع للتراث الشعبي .

وقد استند علماء « الفيلولوجيا » والمؤرخون إلى التراث الشعبي أو « الفولكلور » الشعبي منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وذلك

لدراسة تاريخ الشعوب مما كان له أثره البالغ في نمو الروح القومية التي
تمتلك في كتابات «شلتنج» و «فختنه» و «هيجل» والتي في أصولها ترجع إلى
الثورة الفرنسية والحركة الرومانسية.

وقد ارتبطت دراسة التراث الشعبي بالفعل بظهور الحركات القومية في
أوروبا، وكانت هذه الدراسات مصدرا لإحياء ونموض اللغات القومية
فيها، وبمثل هذا في «براغ» عاصمة «تشيكوسلوفاكيا» وقد اشتد
تيار الحركة الفولكلورية في فرنسا وأجلترا وأمريكا فيما بعد،
وتتابعت الدراسات الميدانية في التراث الشعبي، ومن أهم المدارس في
هذا المجال (١).

المدرسة الأولى : وهي المدرسة الرومانسية، عند الأخوين جريم
Grimm وهما مؤسسا المدرسة الفولكلورية العلمية، وقد ظهرت هذه
المدرسة في القرن الثامن عشر كرد فعل لعصر العقل والتنوير، وكمرد
على الكلاسيكية في التفكير.

المدرسة الثانية : وهي المدرسة الميثولوجية، ومن أعلامها، شوارتز
وباكس مولر، وأبليسيف الروسي، وغيرهم.. ويقدم أصحاب هذه
المدرسة الأسطورة على ما عداها من التراث الشعبي، ويعنون بتتبع النشاط
الروحي والفني للشعوب كما أنهم أصحاب هذه المدرسة بدراسة اللغات
القديمية، والابناس البشرية والدراسات النفسية والفيلولوجية.

(١) أحمد رشدي صاغر : فنون الأدب الشعبي ، ج ١ ص ١٨
وما بعدها..

المدرسة الثالثة : وهي مدرسة « مورجان » وتتميز تلك المدرسة بتفسيرها التاريخي للتراث الشعبي ، وبدراسة الظواهر بمنهج مادي ، وقد تأثر بهذا المنهج « فردريك أنجلز » في كتابه « أصل العائلة » .

المدرسة الرابعة : وهي المدرسة الوضعية ، ومؤسسها هو نيك جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي « Golden Bough » وهو من أهم الكتب الحافلة بالقولكلور عند الشعوب البدائية .

المدرسة الخامسة : وهي المدرسة الانثروبولوجية البنيوية ، ولعلنا نضيف مدرسة جديدة في نطاق المدارس الانثروبولوجية ، وهي المدرسة البنيوية عند « ليفي ستروس وميشيل فوكو » وألكان . وهذه المدرسة ترى أن القولكلور الشعبي - أو كما نسميه بالتراث الشعبي - ليس بظاهرة تاريخية عامة مطلقة ، إذ أنه لا يعبر عن الاستمرارية التاريخية ، الأمر الذي دفع بعض العلماء إلى استخدام القواسمكلور - أي التراث الشعبي - كوسيلة لاستنباط تاريخ الشعوب ، ذلك أن أصحاب المنهج البنيوي يرون أن التراث الشعبي لمرحلة زمنية لا يرتبط أصلاً بالتراث الشعبي لل مرحلة التالية لها .

وبلاحظ من ناحية أخرى أن التراث الشعبي يختلف من وطن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى ، ومن الشرق إلى الغرب ، فلا يمكن القول بأن الوطن الأصلي للتراث الشعبي يُعتبر واحداً رغم النشأة في القصص والأساطير والحكايات الشعبية من حيث المعنى والمضمون .

وعلى الرغم من هذا الاهتمام البالغ ، والذي أبدته هذه المدارس في

درامات التراث الشعبي ، فقد ظل العلماء إلى الآن غير متفقين على تصنيف واحد بعينه لموضوعات الفنون أو التراث الشعبي ، وهذا كذا تظهر الحاجة الملحة للاسهام في وضع فروض مثمرة لتصنيف ما لهذا التراث على ضوء المعطيات الهامة والكثيرة التي يسرتها الأبحاث المعاصرة . في هذا المجال ، وانصب معظمها على التراث الشعبي الشفاهي وأثره في النواحي النفسية والاجتماعية والسياسية .

أشكال التراث الشعبي (الفواكلور) : (١)

اتفق العلماء على أن التراث الشعبي هو كل ما يصدر عن الجماعة من فنون ومهارات حرفية (٢) وعادات وعرف الجماعة (٣) وأدوات شعبية (٤) ومعتقدات شعبية (٥) وطقب شعبي (٦) وطقب شعبي (٧) وموسيقى شعبية (٨) ورقص (٩) وألعاب (١٠) وإيماءات وإشارات غير لفظية أو لفظية (١١) والادب كاللغات المستعملة في الاتيكيت ، وفي تقديم الطعام ، وفي الدخول والخروج على الجماعة ، وفي الاستضافة ، الخ ، وأما الملقوط منها فمما يمثل في لهجات الشعوب غير المكتوبة ، وتجميع العصور اللفظية للادب الشعبي التي يسميها بعض الاثنوبولوجيين بالن - الشعبي

- (1) International Encyclopedia of Social Sciences edit by david L. Sills .5. pp. 496-500 (2) Folkart
(3) Folk Crafts (4) Folk customs (5) Folktools
(6) Folk belief (7) Folk Medicine (8) Folk recipes
(9) Folk music (10) Folk dance (11) Folk games
(12) Folk gestures .

اللفظي^(١) والذي يدخل في نطاقه صور عدة ، مثل القصص الشعبي^(٢) ، والسيرة الشعبية^(٣) والاساطير^(٤) والأمثال^(٥) والأحاجي^(٦) .

ويبدو أن جمهرة الباحثين قد عمدوا أخيراً إلى إثراء الدراسات الخاصة بهذا المجال ، أي بالتراث الشعبي اللفظي غير المكتوب ، ولا سيما ما كان منه شراً ، ولقد ميز علماء الفولكلوريين أنواع كثيرة من التراث الشعبي اللفظي ، ولكنهم لم يتفقوا فيما بينهم على تصنيف واحد لهذه الأنواع ، ولا حتى على مصطلحات لها .

وستحاول في هذا البحث أن نعرض بصورة موجزة تصنيفه الأنواع ، ونوطئة لوضع تصنيف لها في القسم الأول من هذا البحث وهي كالآتي :

أ — القصص المنثور Prose narrative :

ويشتمل هذا القصص المنثور على ثلاثة أنواع هامة هي : الاساطير ، والسيرة الشعبية ، والحكايات الشعبية .

ويعتبر القصص الشعبي على وجه العموم ، من أكثر صور الفن اللفظي الشفاهي انتشاراً ، ولا توجد اختلافات جوهرية بين هذه الأنواع الثلاثة للفن القصصي الشعبي ، ولا سيما عند البدائيين ، على الرغم من وجود جدل

(1) Verbal art

(2) Prose narrative .

(3) Folklores legends

(4) Mythes.

(5) Proverbs

(6) Kiddles.

علمى عند بعض الدارسين حول اختلافها ، وفيما يلي نبذة يسيرة عن كل نوع من تلك الأنواع على حده . . .

١ — الأساطير الشعبية : ويمكن أن نعتمد على هذه الأساطير كمرجع هام عن ماضى المجتمعات القديمة ومعتقداتها حيث كانت تتوغل بالجهل والشك والاعتقادات الفاسدة ، وتؤلف الأساطير جزءا جوهريا من معتقداتها وطقوسها الدينية ، ومعظم هذه الأديان لا تحفل كثيراً فى أساطيرها بشخصيات من هذا العالم ، بل هى تصور شخصياتها أئما من شخص أسطورية جبارة عتيقة ، أو من الطيور والحيوانات ، وتحدث الأساطير عن حياة الاله كما لو كانوا بشراً لهم أصدقاء وأعداؤهم وعلاقاتهم السوية والمأزومة ، وانتصاراتهم وهزائمهم وعلاقاتهم المعاشية والعائلية ، وسلوكهم مع الناس ، كما تعرض هذه الأساطير على شرح المراسم والشعائر الجنائزية ، وتبرر توقيح المحرمات ، وقد تروى هذه الأساطير أيضا مقامرات الالهة فى عوالم مجهولة ، ويظهر فيها الجان والعفاريت والارواح الشريرة . . . إلى غير ذلك .

٢ — الحكايات الشعبية : ويطلق لفظ « حكايات » على القصص الذى يتبدى فيه طابع الخيال الشعبى ، وتدور معظم هذه الحكايات حول رواية مقامرات الانسان أو الحيوان فى لقاءهم مع الغيلان أو الالهة ، وتنتوى تلك الحكايات وقائع غريبة وهجينة ، وخزفيات ، وخرافات ، ومعضلات مضطمة ، وهى كلها من قبيل الخيال المتخادع المصل ، ولا يدخل البعض قصص الجان فى هذه الحكايات ، إذ أنهم يرون أن قصص الجان كانت تعتبر عند هذه الشعوب قصصاً حقيقية وليست خيالية وهذا يرجع أيضا إلى معتقدات هؤلاء الذين يسمعون هذه الحكايات ،

وليس لآراء المتخصصين في العصر الحاضر ، وكذلك لا تخضع هذه الحكايات لمعايير الصواب والخطأ لأنها تصدر عن جماعات بدائية .

ويمكن أن تكون هذه الحكايات الشعبية ، وكذلك السير والاساطير مقبولة عند انتشارها من مجتمع إلى آخر ، بدون وجود اعتقاد جازم مقبول في المجتمع الذي يلقى هذه الفنون الشعبية الادبية ، أى الحكاية والاسطورة والقصة الشعبية إلا أن واقعية هذه الاشكال كما تبدو في عنصر التخلف ستهتز في مراحل التغير الثقافي المضطرب ، لتضعف الثقة بالنظام الداخلي أو الباطني لهذا النوع من التراث الفنى ، وحيثما عجزت هذه الفنون الشعبية عزلاً ثقافياً فإنه ستوجه نحوها الشكوك للإطاحة بها ، لأنها أصبحت تشكل ثقافة متخلفة تعتبر عبثاً ثقيل على فكر الشعوب ووجدانها الحى .

٣ — السير الشعبية : أما السير الشعبية فإنها تشبه إلى حد كبير الاساطير والقصص ، فالقصص حينما يروى هذه السير يكون مؤمناً بأنها حقيقة واقعة حدثت في العصر الماضى ، وكذلك أيضاً يكون اعتقاد المستمعين ، والسير الشعبية كالسيرة الهلالية مثلاً تدور حول نقطة أو أمور دنيوية أكثر من كونها ديدية ، وتكون شخصياتها الرئيسية من البشر ، ويحدث أكثر معقرلية من تلك التي تهتم بها الاساطير ، فهي تخبرنا عن الهجرات والحروب والانتصارات ، وموت الملوك والزعماء السابقين ، وتتابع تخطيط الأسر المالكة على الناس والحكم ، ونها أيضاً حكايات محلية عن الكتوز المدفونة تحت سطح الأرض ، وكذلك عن الاشباح والموالد والقدسين كما هو الحال في المانيا وفي فرنسا وفي مصر .

ب — الأمثال والحكم الشعبية :

وتعد الحكم والأمثال والأقوال المأثورة من موضوعات النثر الشعبي الملقوظ، ومنها ما يؤخذ بمتلونه الجرفى، ومنها ما يتخذ صورة التعبير الرمزي المجازي، وعلى أية حال فإن الأمثال لها معنى عميق لا يمكن فهمه أو استيعابه إلا من خلال تحليل المواقف الاجتماعية التي صدرت عنها، وهي على الرغم من أنها ليست واسعة الانتشار كالقصص مثلاً إلا أن طابعها المحلي والقوي الهام لا يمكن إنكاره.

ج — الألفاظ والاحتاجى :

تتخذ الألفاظ والاحتاجى طابع التركيز الشديد وهي تختلف كثيراً عن الأمثال، من حيث أنها تتطلب أجابة عن السؤال الذي تتركه، وتظهر الألفاظ التي تتخذ شكل الشعر في أوربا نوعاً عالمياً، ولا سيما ما هو مكتوب منها.

د — التلصين (لوى الكلام) والصيغ الكلامية الأخرى :

أما التلصين tongue twisters فقد لوحظ في أجزاء كثيرة من العالم ولكنه لم يكن موضع دراسة إلى الآن، إذ أن هذا النوع من الكلام الشفاهي الشعبي ينطوي على ازدواجية في التعبير تخفى وراءها مشاعر بالسخط أو بالسخرية أو بالنكيت... الخ. وكذلك يدخلون الآثروبولوجيون تحت صيغ الكلام الشعبي الموجه، جميع الالفاظ الشعبية الخاصة بأداب الأكل والجلوس والاستقبال والتمني وخلاصة الكلام والنساء... الخ. كما يدخلون كذلك ضمن هذا للنوع عبارات الريق

والتعازيم ، وجميع عبارات الدعوات والتحية والمعاملة في السوق وفي الأعمال بصيغة مامة ، وعلى الرغم من أن هذه العبارات والألفاظ تظهر من خلال الدراسات اللغوية ، وفي أستمراض الأنثروبولوجيين للطقوس الجنائزية ولفن الإنميكت ، إلا أن الباحثين في التراث الشعبي قد أهملوها تماما ، وذلك لغموض بعض معانيها بحيث لا يمكن ترجمتها أن لغة غير لغتها الأصلية وكل ما تتطلبه هذه الألفاظ هو النطق بها نطقاً صحيحاً دون إعتبار لمعناها أو فهمها ، إذ أن نطقها الصحيح أمر جوهري بالنسبة للتأثير الديني والسحري والاجتماعي بدون إدراك لمعانيها ، وهذا على عكس أنواع النثر الشفاهي الأخرى ، فإن الأمر يتطلب فيها تمام الفهم وجودة التوصيل اللغوي ورقته .

هـ — التراث الشعري الشفاهي :

يعد التراث الشعري الشفاهي قسماً هاماً من أقسام التراث اللفظي الشفاهي ... ذلك لأن هذا النوع من الشعر الشعبي الذي يمثل في شعر اللغتين وفي المواويل والقطايق الشعبية ، ينتشر انتشاراً واسعاً بين الطبقات الشعبية ، وهم يسدون تحفه اهتماماً كبيراً أكثر من تعلقهم بالشعر المكتوب وقد ظهر ألزجل كفن شعري شعبي يعبر عن آمال الشعب وآلامه وحياته الاجتماعية ، والاقتصادية ... الخ ، بصورة أقرب إلى وجدان الجماهير الكادحة من الشعر المكتوب ولهذا فإن هذا النوع من الأنماط الشعرية الشعبي ينبغي أن يكون موضع دراسة علمية مسعوية لمعرفة كل ما يتصل بشاعر الشعب وحياته الواقعية .

ولقد سبقنا الباحثون الأوروبيون ، ومنهم مؤرخ الموسيقى العالمي

« Farmer » إذ وجهوا أنظار العالم إلى الأغاني والموسيقى العربية الشعبية ، ولا سيما تلك الأشعار التي كان يتغنى بها الشغراء الجوالون العرب على الرابية ، وقد صيغت بأسلوب شعري لتعبر عن حكايات الأبطال والقصص الشعبي المعروفين كقصصة الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي . . . وغيرهم .

وقد ذاع هذا النوع من الأغاني في الأندلس وتولد منه فن المراتي الأندلسية ، والتي كانت تحكي قصة خروج العرب المحزنة من الأندلس ، وقد أثقلت هذه الصور إلى أوروبيا بعد ، فيما عرف بالمغنى الجوال « Minnisingers » ، « Troupaceurs » وهؤلاء المغنون هم الصور الشعبية الممثلة على الرابية الذي يسميه الناس في الأرياف « الشاعر » سواء جاء شعره مردها للقصص الشعبي أو جاء بدينها تلقائيا .

أهمية التراث الشعبي وظائفه . . .

لقد رأى بعض الباحثين أن ثمة أنواعا من هذا التراث اللغوي قد أنتجت بقصد التسلية وإزجار أوقات الفراغ ، ولكن الحقيقة أن لهذا الفن أهمية كبرى ووظائف هامة في حياة الشعوب المتخلفة نجملها فيما يلي : —
١- لقد كشف العلماء الاجتماعيون . . . بصفة خاصة علماء الاجتماع اللغوي عن أهمية دراسة الصيغ الشفوية للغة ، أو للشر الشفاهي الذي يتعلمه المرء من خلال الخبرة التراثية لدى الشعوب الأمية .

ومن الأبحاث الهامة في هذا الميدان تجدد أبحاث لوثر كودج عام ١٩٧٤ ، وهينري ١٩٧٤ في منهجه المسمى « بآثوجرافيا الاتصال » وهو يتلى ١٩٦٤

في مخطوطه اللغوى عن النثر الأفريقى «مختارات من النصوص الشفوية التراثية مقارنة بالنثر المدون» وهو يشتمل على حكايات شعبية وأساطير وأمثال وأحاجي أفريقية. ولورد عام ١٩٦٤ فى كلامه عن الملاحم الشفوية. وفى بحث هيث عام ١٩٨٣ الذى ميز فيه بين الثقافة الشفوية. والثقافة المكتوبة والعادات والتقاليد الشفوية والمدونة.

واقصد توصل هؤلاء كلهم من خلال أبحاثهم عن نحو الأمية الوظيفي في المجتمعات المتخلفة إلى أن قيمة عامل أرتباط بين اللغة المكتوبة التي يتعلمها الكبار والصغار في دروس نحو الأمية، وبين اللغة الشفوية التي تعبر عن التراث الشعبي هامة جدا، لأنهم - هي التي تعطى المضمون الأول للغة المعطاه في دروس نحو الأمية، فعظم التصورات التي تعبر عنها لغة الكتابة في هذه الدروس هي تصورات ظهر بعد تحليلها أنها ترتبط أوثق ارتباط بالمهارات والممارات المتعلقة بالتراث وفنونه، وعلى هذا الاساس أخذ علماء الانثروبولوجيا التربوية يتجهون إلى الاستنادة من التراث في نحو الأمية الوظيفي في أفريقيا، وذلك بأن بأقتباس مادة الدراسة الشفوية من أقوال الزعماء والحكماء والمسنين في الشعوب الافريقية، فضلا عن الاساطير والحكايات والاعاني والملاحم والامثال الافريقية، وذلك حتى لا تتداخل المفاهيم الأوربية في عملية نحو الأمية فيعود الفرد إلى أميته السابقة لأنه لن يستطيع متابعة المادة المعطاه له عن طريق اللغة، إذ تكون مادة غريبة عن تصوراته وحياته، لأنها أوروبية الطابع، وهكذا وجد العلماء في مجال التربية أن الذين يتم نحو أميتهم لا يلبثوا أن يعودوا ثانية إلى مصاف الاميين فلا يحدث تقدم ملحوظ في هذه الناحية، ومن ثم فلا يمكن

تحقيق الهدف من عو أمية الشعوب النامية ، إذ أن الهدف هو تعليم الفرد القراءة والكتابة حتى يستطيع متابعة عملية التنقيف بنفسه والمشاركة في برامج التنمية الاقتصادية والثقافية بوجه عام ، وهكذا تنضج أهمية دراسة التراث الشعبي ، لا من الوجهة التاريخية القومية فحسب ، بل من حيث أنه يعتبر المكون الحقيقي والواقعي لبنية العقلية للشعبية في المجتمعات المتخلفة (١).

٢ - أن المدلول الاجتماعي لهذا التراث يظهر بوضوح في جميع صوره ، كما تبدو لنا سماته الجمالية ، ولا شك في أن الأمثال والحكم والألغاز إنما تعبر عن لقاء مشترك أو أرضية مشتركة بين الدراسات الذاتية والعلوم الإنسانية الأمر الذي سنتناوله بالدراسة في موضع آخر من هذا البحث.

والغة بوصفها واسطة للتعبير لها دورها في وضع الحدود حول الاداء الفني في هذا الإنتاج التراثي ، كما نجد وسائط تعبير أخرى من جنس العمل في النحت وفي الفنون التشكيلية وفي الموسيقى وفي الرقص ، إلا أن الكلمة ، أي مفرد اللغة الخاضع للتحديدات الصوتية والنحوية ومفردات الالفاظ هي التي يكون لها دورها الكبير في التراث المنقول ، ويبقى أن نعرف أن المتخصصين في اللغة هم الذين يستطيعون أن يسهموا بحق في دراسة الاسلوب اللغوي الذي يمكن تعريفه بأنه الاداة التي تعبر عن مدى

(١) راجع المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، الصادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو للعدد ٨٥ يناير / مارس ١٩٨٥ ، مقال بعنوان « جوانب التراث الشفوي والتحريرى » بقلم شيرلي بريس هيث ..

قدرة الفنان في إنجاز عمله الفني في حدود وسائط التعبير وتفنياته ، وإذن فقد إنضجت العلاقة الوثيقة بين اللغة والإنتاج الفني اللفظي بما فيه من أبعاد إجتماعية وسلوكية وغيرها .. وقد كان هذا هو السبب في أن المدرسة البيئية الانثروبولوجية قد قامت على تحليل البناءات اللغوية عند تشوير ، وهي التي تشكل حجر الزاوية في قيام البناءات الاجتماعية ، إذ أن اللغة أداة للتوصيل والاتصال الاجتماعي .

٢ - أن التراث اللفظي يصلح للتعليم في المجتمعات الأمية (*) ، ومن ثم يلعب دوراً كبيراً في التربية ، إذ ينبغي أن يتعلم الإنسان في هذه المجتمعات القصص الشعبي والأساطير ، لأن الشعب يرى أنها متضمنة لمعلومات صحيحة عن حياته ، أما الحكم والأمثال فهي قواعد مركزية للسلوك ، انتهت إليهم عن طريق الأجيال الغابرة ، وهم يعتبرون أن الأمثال تنطوي على توجيهات صحيحة وأوامر صادرة عن روح الأجداد في المجتمعات البدائية ، وإذا كانت هذه هي وسيلة تربية الشباب الناضج ، فإن الاغاز والاحاجي هي وسيلة تربية الأطفال ، إذ يتعلمون عن طريقها خصائص النبات والحيوان وجميع مظاهر الطبيعة الأخرى ، وبعض خصائص الثقافة المادية والركيب الاجتماعي ، وحق القصص الشعبي «رهو قصص خيالي» يحتل مكانة لدى الافريقيين كمعصر هام من عناصر التربية الشعبية للأطفال ، لذلك أن هذا

(*) وسنرى في الجزء التالي من البحث كيف استفاد الباحثون في مجال نحو الأمية الوفايني من الدراسات النولكلورية الخاصة بثقافة الشعوب ، ولا سيما في افريقية .

القصص غالباً ما يتسم بالطابع الأخلاقي ، وقد لاحظ رجال التربية أهمية هذا الفن التراثي في نقل المعرفة والقيم من جيل إلى جيل آخر ، ومن ثم يصبح في نظر الأنثروبولوجيين من غير البيولوجيين من أهم طرق التربية في المجتمعات الامية في مختلف أنحاء العالم .

٣ — ومن ناحية السلوك الإنساني في المجتمعات الامية البدائية . فالتنا نجد أن الفن اللفظي دوره الكبير في المساعدة على تطابق السلوك الإنساني فيها مع القيم الثقافية . إذ يستخدم للتعبير عن القبول أو الرفض الاجتماعي ، كما تستخدم بعض أشكال هذا التراث في توجيه المديح أو القدر إلى الأشخاص (الرؤساء أو نظم الحكم كما ذكرنا آنفاً) وفي التعبير عما يصادف قبولاً اجتماعياً من سلوكيات جديدة .

و كذلك فإن الفن الشعبي اللفظي دوره الخطير عند ظهور بوادر الانشقاق الاجتماعي أو الصراع داخل المجتمع ، وذلك بواسطة التعبير عن التحذير أو العجز أو الخيانة ، أو في التعبير عن النصائح والأدواء المفيدة في هذا المجال ، كما أن للأمثال مكانتها الهامة في طبرق تهذيب الشباب . وذلك بوضعها بطريقة مركزة وذكية ، وبحيث تبين قواعد السلوك الواجبة الاتباع سواء في الناحية الاجتماعية أو الدينية . وقد أوضح مالمينوفسكي Malinowski كيف أنه في جزر تروبرياند التي تقع في المحيط الهادئ ، تشكل الاسطورة ميثاقاً للسحر والاحتفالات من الناحيتين الدينية والاجتماعية ، وكذلك فإن للأسطورة دورها الكبير في مجال كفالة الحقوق ، والديات ، وحقوق الملكية ، وخاصة في مناطق الصيد والمناطق الامية البدائية .

٤ — وكذلك فإن للتراث الشعبي اللفظي دوره المؤثر في الناحية الاجتماعية النفسية . إذ يمنح المرء فرصة التحدث عن أنواع من السلوك تمنع الجماعة من الاتيان بها ، أو التحدث عن آماله التي يطمح إلى تحقيقها ، وبذلك يعد هذا الفن بمثابة خلاص سيكولوجي من القبول المفروضة عليه من قبل الجماعة ، يتضح هذا فيما يسمى بالنكت القذرة والتي يطلق عليها الإنجليز « نكت زوجات الأب » وقد لوحظ تناقص أهمية هذه النكت بعد الانفصال التدريجي للأفراد عن أسرهم الكبيرة ، وهالك بعض الشعوب التي تتميز بقدرتها على النقد والسخرية من السلطة الاجتماعية أو الدينية عن طريق القصص الشعبي أو الأغاني الشعبية ، وبخاصة في قبليتي أشنتي وداهومي بوسط أفريقية .

٥ — الاستمرار الثقافي : إذ يحافظ التراث الشعبي اللفظي على بقاء العادات التي ترسخت في المجتمع ، وذلك بنقلها من جيل إلى جيل من خلال دورها التربوي ، حيث يستخدم التراث اللفظي في غرس العادات والمثل الأخلاقية في الصغار ، وفي إثابة الشباب بمدحهم عندما يتفوقون في إكمالهم مع المثل الأخلاقية ، ونقدهم أو السخرية منهم حين يتجرفون عن تلك المثل ، فيحدث عن ذلك المحافظة على هذا التراث ونقله عبر الأجيال .

٦ — كما . يستخدم هذا التراث لخدمة أغراض الاعلام السياسي ، وبخاصة عند قيام حركات الاستقلال الوطني أو الدعوة إلى الوحدة ، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما حدث في أفريقيا من استخدام الاساطير القديمة ، والقصص والأغاني الشعبية للدعوة إلى وحدة الجنس ، والتوزيع لفكرة وحدة أفريقية ، أو الاتحاد الإقليمي كما حدث عند قبيلة النوروبا ،

اد استخدمت اسطورة الخلق كـأساس لقيام مجتمع. موحـد عند شعوب
غربي النيجر ، وكذلك استخدم « جوزيف كازافوبو » الأساطير لاحكام
سيطرته على اقليم كاننجا الكونغولي في مواجهة الزعيم الاستقلالي « لومومبا »
والقبائل التي كانت تدعمه .

كما استخدم الافريقيون أغاني المديح لتكريم الزعماء والسياسيين
المجده ، أما أغاني الغمز واللمز والهمز ، فقد استخدموها لنقد الحكام
الستغمرين والسياسيين الضالعين معهم ، ومن أمثلة الأغاني والناشيد التي
استخدمت لدعم كفاح الشعب الافريقي لن « تحفظ الله افريقية » الذي
أنشده الجمهور في المؤتمر الافريقي عام ١٩٥٥ م ، وكذلك في مؤتمر الدول
الافريقية الذي انعقد في أكرا عام ١٩٥٨ م ، كما قام الحزب الشيوعي في
الاتحاد السوفيتي باستخدام هذا الفن - التراث الشعبي اللغظي - في صراعه
ضد الطبقات المستغلة في الاتحاد السوفيتي وفي الصين وكوبا ، وسائر البلاد
التي ينتشر فيها النظام الاشتراكي .

وفي إيطاليا استند موسوليني ، في نظامه الفاشيستي إلى قصص
وأساطير المجد الروماني القديم لدعم حكمه بغية احياء الامبراطورية
الرومانية .

كما يمكن استخدام دراسة التراث الشعبي اللغظي في الكشف عن المواقف
السياسية للماضي ، فضلا عن إحتواء هذا التراث على مادة كبيرة من المعلومات
القيدة في مختلف المجالات ، تلك المعلومات التي يخشى عليها عن الضياع
كنتيجة لامهالها إزاء إنتشار القيم والمثل الجديدة ، والتي تسعدت خلال
تطور المجتمع ونموه في العصر الحالي .

دراسة ونشر التراث الشعبي في مصر :

لقد كان للمستشرقين دور كبير في نطاق نشر التراث الشعبي ، مثل نشر كتاب « ألف ليلة وليلة » ونشر السير الشعبية القصصية ، كما نجد « وليام أدوارد لين » ينشر كتاب « المصريين المحدثين ماداتهم وشمائلهم » وأيضا ما جمعه « جاستون ماسبيرو » عالم الآثار الفرنسي من الأغاني الشعبية في مصر العليا بين عامي ١٩٠٠ و ١٩١٤ م .

كما أهتم كل من « برسيغال دي جرانيزون » و « ولمور » بدراسة اللغة العربية العامية في مصر ، وكتب « بلاكان » أستاذ الأنثروبولوجيا سنة ١٨٢٨ كتابا عن فلاحى الصعيد بين فيه عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم العامية ، وقد أهتم العلماء في مجال التاريخ القديم ، ولا سيما علماء تاريخ مصر القديمة بدراسة العادات والتقاليد الشعبية عند قدماء المصريين ، كما أهتم غيرهم بدراسة تاريخ الأسرة . وتاريخ الزواج مثل « ويستمارك Wilmark » في كتابه « مختصر تاريخ الزواج » ، وكذلك أهتم « جوتز » بالزواج في الإسلام ، وأسهمت مباحث علم الاجتماع عند « بوليه » و « دودكايم » بدراسة الأسرة ونظامها بحيث جاءت دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا في البلاد النامية عنصرا هاما كمصدر للدراسات الكولورية ، وقد طبق بعض الباحثين منهج علمى الاجتماع والأنثروبولوجيا في دراسة التراث الشعبى « النولكلور » في مصر والبلاد العربية^(١) .

(١) منها دراسة عن الرقص الشعبى في مصر القديمة لأبرينا لاكسوف
ترجمة د . محمد جمال الدين مختار ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، راجع =

وقد تخصصت مجلات ودوريات كثيرة في دراسة الفولكلور الشعبي —
 أي التراث الشعبي — في مصر خاصة ، وفي الشعوب الشرقية بصفة عامة
 ومن أهم كتب في التراث الشعبي من العرب نقر من الباحثين ، تناولوا
 اللهجة العامية العربية في مصر بالدراسة والتحليل ، وكذلك السير والقصص
 الشعبية ، وقد كتب « أين دانيال » مؤلفه « طيف الخيال » في القرن الثالث
 عشر باللهجة العامية ، وقد استقرت أوضاع هذه اللهجة في القرن الرابع
 عشر الميلادي ، حيث أشار إليها ابن خلدون في مقدمته باسم « لغة
 الأمصار » (١) وقد أورد ابن خلدون بعض القصائد والأزجال والمواويل
 الاندلسية والمغربية والمصرية والتونسية ، وأوضح منها اختلاف اللهجات
 العامية القومية في هذه البلاد ، وفي أوائل القرن الخامس عشر بدأ تدوين
 أدب السير الشعبية « كسيرة سيف بن ذي يزن » و « سيرة بني هلال »
 و « سيرة عشرة بن شداد » و « سيرة أبو زيد الهلالي » وفي غضون هذا
 القرن — الخامس عشر — ظهر كتاب « ابن سودون » وهو « نزهة النفوس
 ومضحك العجوس » (٢) .

== المالحق الخاص بالتقييم الجمالي للنحت المسمى . وكذلك راجع
 رسالة ماجستير عن المسحبة الجمالية في فن الحلي الشعبي عند المرأة في شمال
 السودان للسيد / محمد أبو سبيب ، المحاضر بكلية المنون الجميلة في الخرطوم
 (تمت اشرفنا) .

(١) وتختلف مع أين خلدون في إطلاقه لفظ « لغة » على ما يعرف اليوم
 باللهجة ، وذلك لأن اللغة هي الأصل الذي يندرج تحته « لهجات » جميع
 الانماط الناطقة بتلك اللغة .

(٢) راجع : أحمد تيمور باشا ، الامثال العامية .

وفي القرن السابع عشر، وُلف « يوسف الشريفي » كتاب « هز القحوف » في قصيدة أبي شادوف ، وقد طبع هذا الكتاب في بولاق عام ١٨٥٧ م. ، وهو كتاب يثير الضحك والسخرية من حياة الفلاح في ذلك القرن (١).

وفي القرن الثامن عشر ظهرت مجموعة أزجال لعبد الله الشراوي المتوفى ١٧٦٥ م وطُبعت في بولاق عام ١٨٧٠ م. وما أن أخذت المطبعة العربية تزيد من نشاطها حتى أخرجت لنا المزيد من الأدب الشعبي الشفاهي الذي اتخذ اللهجة العامية أسلوباً له ، وقد ترتب على ذلك ظهور الصحافة العامية في تلك الفترة .

وحينما انتشر التعليم بدأ هذا النوع من الكتابة - باللهجة العامية - في الزوال ، ولكننا نرى أن الصحافة العامية قد ظلت موجودة حتى الثلث الأول من القرن العشرين ومثلاً على ذلك مجلة « الطارقة » التي كانت تصدر إبان تلك الفترة ، كما ظهرت خلال هذا القرن أيضاً طبعة جديدة من كتاب « ألف ليلة وليلة » في المطبعة الأميرية ببولاق ، وكذلك طبعة « سيرة الملك الظاهر » ببيروت ، وكتاب « نعوم شفيق » في « أمثال العوام في مصر والشام » ، ثم كتاب « يوسف هان - بك » عن « الأمثال العربية المصرية » ، كما أسهم كل من الأب « أنطون الصالحاني » و « إبراهيم فارس » ، و « أحمد الشيراوي » في إصدار مؤلفات عن الفكاهة في مصر وكذلك عن النوازير والحواديت والروايات الشعبية (٢).

(١) نفس المرجع .

(٢) راجع دائرة معارف الدين والأخلاق ، مقال عن الدراما العربية

للمستشرق كورت برومزر ص ٢٨٧٩ .

ومما صدر من الأزجال في مصر^(١) أيضا مطبوعات تباع في الريف باللهجة العامية كوا « أدهم الشرقاوى » وقصة « خضرة الشريفة » وما جرى لها في بلاد النصارى . . إلخ . وهذا بالإضافة إلى المدائح النبوية التي أنتشرت في الريف انتشارا كبيرا .

ولم يقتصر الأمر على ذلك ، بل أهتم الكتاب مؤخرا بالأمثال الشعبية فظهرت مؤلفات كثيرة في هذا المجال^(٢) ، وأهمها على الإطلاق كتاب أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية الذي صدر عام ١٩٤٩ م ، فقد ضمنه ما ينيف على ثلاثة آلاف مثل ، كما ظهر أيضا كتاب « قصصنا الشعبي » للدكتور فؤاد حسنين علي ، فضلا عن دراسة للدكتورة سهيل القلماوى عن « ألف ليلة وليلة » وكذلك دراسة الدكتور عبد الحى — د يونس عن السيرة الهلالية ، هذا بالإضافة إلى مقالات عن الأدب العامي والفكاهة^(٣) في الشعر المصري .

(١) ظهرت دواوين كثيرة للزجالين المصريين بعد ثورة ١٩١٩ وكانت تلى شفاهيا أولا ثم سجلت فيما بعد وهي تساند الثورة المصرية ، وتتخذ أسلوب النقد السياسى للمستعمرين والحكام وللتقاييد الاجتماعية البالية وتصور أحوال الشعب (أهل البلد) تصويرا زجليا لطيفا ، ويعد يوزم التونسى وكذلك أبو بئينة من أعظم الزجالين الذين ظهروا في مصر في الفترة المعاصرة .

(٢) سشير أليم في القسم الثانى من البحث .

(٣) د . الصبيح : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال في مجلة علم النفس التحليلي .

القسم الاول

دراسة حول تصنيف لآثار الشعبي
ومدى ارتباطها بالعلوم الانسانية

(١) حول تصنيف التراث الشعبي

أ - أن أى دراسة علمية منظمة للتراث الشعبي تتطلب منذ البداية وضع تصور أولي لتصنيف وحداتها وفروعها ، على أن يراعى قيام أى تصنيف على أساس معين يكون بمثابة الرابطة التي تؤلف بين وقائع هذا التصنيف ، ويدرن وضع تصنيف ما فانه سوف ينعذر المصنف قديما في دراسة هذه الظواهر الشعبية الهامة ، والتي يمكن أن يربطها دراسة وتفسير وقائع تاريخ أي شعب من الشعوب وتبين أوضاعه الاجتماعية بالرجوع إلى رايته الشعبي ، لاسيما إذا أردنا أن نسجل أحداث التاريخ القومي التي أسهمت بها الحركات والقوى الشعبية .

ولم نجد عدة محاولات لتصنيف العلوم ، سواء في الغرب أم في الشرق وكذلك وضعت جملة من التصنيفات للفنون الجميلة مثل تصنيف كانط وشوبنهاور ، وشارل لالو ، ولاسباكس ، وأتين سوربو . . . الخ . ولما كانت أبحاث التراث الشعبي حديثة العهد ، لهذا لم تظهر عدة تصنيفات للفنون الشعبية ، وقد أهتم بهذا الأمر الأنثروبولوجيون الذين أحيطوا كل ما يتعلق بالتراث الشعبي أو بالفنون الشعبية للشعوب والجماعات البدائية المتخلفة والمتقدمة على السواء .

ب - سنحاول في هذا البحث وضع تصور أو فرض أولي لتصنيف يمكن أن تندرج تحته سائر أنواع التراث الشعبي لدى الشعوب عامة في سائر بقاع الأرض .

أما أساس هذا التصنيف ، فهو وضع الأنواع الشعبية في صورة

تبدأ بالسيط منها لنتهي إلى ما هو معقد أو مركب ، أى أن تصنيف
الفنون الشعبية سيبدأ من البسيط إلى المركب ، حيث ندرس أولاً الأنواع
الشعبية البسيطة ثم تندرج معها إلى أن نصل إلى أكثر الأنواع تركيباً ،
وتعرف أنواع التراث الشعبي البسيطة بأنها تتخذ بعداً واحداً من حيث
بنيتها الأساسية ، وذلك مثل الموسيقى ، إذ تعتبر فناً بسيطاً إذا ظلت في
دائرة الفنون الصوتية المجردة ، أما إذا تدخل بعد جديد مع الموسيقى مثل
الحركة ، فإنه يظهر فن مركب جديد هو الرقص ، سواء كان شعبياً أم
إيقاعياً ، أم باليه ، وإذا أضفنا بعداً ثالثاً إلى الموسيقى والحركة وهو البعد
الصوتي ، ظهر فن الأوبريت ، وهو فن مركب ذو أبعاد ثلاثة .

وهكذا يظهر لنا أساس التصنيف الذي نتحدث عنه ، أى قسمته إلى
البسيط والمركب ، ونعقد وحدات التصنيف نتيجة لتدخل أبعاد جديدة
يتحول معها البسيط إلى مركب ، ونحن نقدم وحدات هذا التصنيف
المقترحة لكي تستوعب سائر الفنون الشعبية بدون استثناء .

(٢) « التصنيف المقترح للتراث الشعبي »

أولاً : فنون شعبية بسيطة :-

وهي فنون من الدرجة الأولى ذات بعد واحد ، ويمكن لما أن تتحول
إلى فنون مركبة من الدرجة الثانية ، إذا تدخل بعد آخر إلى البعد الأول
لها ، وهذه الفنون هي :-

الفنون اللفظية الشفاهية :

منها ما هو نثرى ، ومنها ما هو شعري

الفنون النثرية الشفاهية :

١ - اللهجات العامية .

٢ - الفن التعليمي :

وهو فن لفظي شفاهي هدفه التوجيه والتربية والتعليم الشعبي ، مثل الحكم والأمثال الشعبية ؛ وسيكون هذا الفن موضع دراسة مستوعبة وتطبيقية في القسم الثاني من هذا البحث ، إذ أنه يشكل مدرسة تعليمية قائمة بذاتها بالنسبة للجماعات الأمية المتخلفة التي لم تنل حظا من التعليم ، فتحل الأمثال فيها محل التثقيف العلمي والدراسة المنهجية ، ويكون لها طو مثل هذه الشعوب سلطة وضبط أكبر من سلطة التعليم المنتظم على المجتمعات المتقدمة .

٣ - الفنون القصصية الشفاهية :

هي فنون قديمة قدم الإنسان ، وهي فنون صوتية لفظية وغير مكتوبة ولها عدة أنواع . . . منها القصص والحكايات الشعبية ، مثل قصة أبو زيد الهلالي ، والزناقي خليفة ، وأيوب المصري ، وسيف بن ذي يزن ، وأدهم الشرقاوي والمقامات والأساطير التي تخمكي أفانين الجان والعفاريت .

فإذا صاحبت هذا الفن موسيقى الرابطة ، أو الأرغول ، أو الناي ، أو الدربوكة أو الرق ، أو السمسية ، أو السلمية والازمار البلدي والمصاحات والشخاشيخ ، أصبح فنا مركبا ، إذ يدخل بعد جديد وهو الأداء الموسيقي في ممارسته .

٤ — فنون الفطنة الشعبية اللغزية : —

مثل النكتة والالغاز والفوازير والاحاجي والتاسين كما توجد فنون جركية عقلية وغير منطوقة (راجع الفنون المركبة) .

— الفنون الشعرية الشفاهية : —

د — الشعر العامي والزجل : —

أ — الفن الشماعي : —

وهو على ضربين : أ — فن السماع الصوتي الإنساني

ب — فن السماع الصوتي الموسيقي

ويتعمل النوع الأول في الغناء ، أما النوع الثاني فيتمثل في أصوات الآلات الموسيقية ، وعلى هذا النحو لا تدخل الألفاظ المنطوقة أو التعبيرات اللغوية أو القصص الشفاهية في دائرة هذا الفن ، إذ المقصود به العبارات المنفعة ، وما يصدر عن الموسيقى من الحائز بمعاينه قد تصاحب الغناء وقد لا تصاحبه .

ويعتقد معظم الاجتماعيين أن الغناء الشعبي كان أسبق الفنون إلى الظهور ولا سيما الغناء الجماعي الذي استخدمه البدائيون في الحرب وفي السلم على السواء ، وفي بث روح التماسك بين أفراد القبيلة في مواجهة الخطر . الداهم سواء من الأعداء ، أو من الحيوانات ، أو من الطبيعة ، وكذلك في المراسم والطقوس الدينية مصاحبة للدق على الطبول والرقص . ومن أمثال هذه الفنون الغنائية المواصل ، والموشحات ، والطاقيط وجميع صور الغناء الجماعي ، وغناء الصهبجية في الأفراح ، والانشاد الديني كمدح الرسول

الذى تنطلق به عقيدة الصبييت ، والذكر العوفي ، وأغاني السحراتي ، وأغاني الحج ، وأغاني الحرم ، وعند جمع الماصيل ، ونداءات البداة الجاثلين ، وكل أنواع الغناء التي لا تصاحبها ألحان موسيقية يؤديها المغنى أو الموسيقى على الآلات النحاسية أو الوترية ، أو الطبلية ، أو الرق ، إذ تلك هي الآلات الشعبية ، فإذا كانت هذه الأغاني بمصاحبة تلك الآلات الموسيقية ، أصبحت فنوناً مركبة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن الموسيقى الشعبية قد تأثرت كثيراً بالموسيقى التركية مع احتفاظها بالمقامات القديمة التي يرجع أغلبها إلى أصل فارسي أزدهر عند العرب منذ العصر العباسي الأول ، وفي الاندلس في عصور الأندلس .

ولا زال الشعب يطرب لسماع الموسيقى الشرقية التي تعبر عن ذبذبات حياته الواقعية . كـموسيقى سيد درويش - وزكريا أحمد ، والقصبجي ، ورياض السنهـاطي ، ويتمسك الوطنيون بالموسيقى الشعبية في كل بلد لأنها تعبر عن الروح القومية التي تأجج لها في هذه الحقبة من القرن العشرين .

٧ — الفن الحركي :

مثل الرقص والتخطيط والحجالة والنظرة ، على أن تكون بدون مصاحبة الموسيقى ، فإذا صاحبها آلات موسيقية أصبحت فنوناً مركبة وربما صاحب الرقص غناء وموسيقى ، وكان يرمز إلى موضوع معين ، ومن ثم فإنه يصبح فناً أكثر تركيباً .

٨ — « الفن التشكيلي » :

وهو على نوعين « حرفي » و « جميل » .

ولا يمكن وضع خط فاصل حاسم بين ما هو فن جميل وفن حرفي شعبي ، إذ في الغالب يكتسب الفن الحرفي بطابع الجمال ، ولهذا فإننا لا نستطيع التمييز بالنسبة للفنون الشعبية التشكيلية بين ما هو حرفي نفعي ، وما هو فن جميل خالص .

ويرى بعض كتاب علم الجمال أن الفن التشكيلي فن مركب ، إذ أنه يشتمل على المخطوط والألوان ، أي على بعدين وليس على بعد واحد ، والحق أننا اتخذنا معياراً للبساطة والتعقيد هو الفصل بين ما هو ساكن وما هو متحرك ونحس في نطاق الفن التشكيلي ، تتحول الحركة إلى سكون فلا نرى إلا صوراً ساكنة توقفت فيها الحركة في دائرة هذا الفن ، ومن أمثلة هذه الفنون الرسم على الأقمشة ، وعلى أزياء النساء ، وعلى الجدران كما تفعل الجماعات الشعبية عند الحج وإقامة الأفراح ، وكذلك طلاء سمكات الحرب والوجوه والظهور بمظهر كرنفالي مزعج أو مضحك عند تهذيب الغدو بالحرب أو عند اشاعة المرح والسخرية بين أفراد القبيلة ، وكذلك أيضاً النقش على الخشب والأثاث ، وصناعة المينا والفسيفساء ، وكتابة المخطوط الجليلة ، وصياغة الخلى وأدوات الزينة وتزيين المخطوطات .. الخ .

٩ — « فن النحت » :

هو من الفنون البسيطة ذات الدرجة الأولى ، إذ أنه فن سكوني ، وهو غير منتشر بين الفئات الشعبية ، لا سيما في البلاد الإسلامية ، وليس هذا

يعنى أن إقامة التماثيل محرمة في الاسلام - كما زعم بعض الفقهاء - بل لأن النحت فن جميل يحتاج إلى ثقافة فنية واسعة وقد ظهر هذا الفن في تماثيل وعرائس المولد ، وهذه بدعة فاطمية لازالت قائمة في الاحياء الشعبية .

١٠ - « الفن المعاصر » :

وهو فن الدرجة الأولى أيضا ، لأنه فن سكوني يتميز عند الجهات الشعبية بالميل إلى صنع الترافذ الضيقة ، واستخدام الالوان الفاقعة ، وصناعة المشريات الخشبية للنساء ، والعناية بالخطوط القرآنية ، وبناء المآذن الجليله ، والمقرنصات ، وفن الارانيشك ، وصناعة كل ما من شأنه تجميد المسجد لاما كان أداء الصلاة فيه باستمرار .

ثانيا - فنون شعبية مركبة : - وتنطوي هذه الفنون على أكثر من بعد واحد ومن ثم فهي فنون من درجه الثانية - ويمكن لمعظم الفنون البسيطة التي أشرنا إليها في القسم السابق أن تتحول إلى فنون مركبة ، إذ تتداخل فيها ابعاد أخرى غير بعدها الأول ، وأهم هذه الفنون المركبة هي :-

١ - « فنون السحر والعرافة والتنجيم » :

وقد ظلت هذه الفنون شائعة في العالم الإسلامي والعربي ، وفي مصر بصفة خاصة ، أي في عصر المماليك والعثمانيين ، وكانت هذه الفنون - فنون الشعوذة - لها سلطة شديدة على الناس نظرا لزيوع الجهل ، وغيبة الثقافة العلمية والدينية الحققة ، ومن أمثال هذه الفنون القراصة ، والسرقى ، واستخدام طاست الطرب ، والزار ، وممارسة العرافة والتنجيم ، وعمل

النائم السحرية ، وممارسة السحر بأشكاله وأنواعه المختلفة والادعاء باستخدام
الجان في هذا الطريق ، وإيمان العامة المطلق بهذه الخرافات .

٢ - « الفنون الطيبة » .

كالمعالجة بالأعشاب ، والفصم . والحق ، والحجامة واستخدام الديدان
في أمصاص الدماء والتكحل .

٣ - « فنون التأهيل والعرف » :

أ - العائلي : وهي فنون تمارس في المناسبات العائلية أثناء قراءة
الفاتحة والمخطبة وعقد القران ، واقامة الفرح ، ويزف العروسة ليلة الدخلة
وفي الصباحية ، وفي السبوع . وفي البلاد ، وفي الختان .

ب - للحياة الاجتماعية : مثل عادات وتقاليد الاستقبال ، والمقابلة
للضيوف ولعقد الضيوف ، واختلاط الصغار بالكبار . وعدم شرب القهوة
في حضور الكبار ، وعرف ، والتقاليد الملاحظة في الاختلاط بالنساء ،
وكذلك تقاليد الأكل وغسل اليدين قبل الأكل وبعده ، وعادات وتقاليد
المشي والجلوس والركوب ، وتطبيق ما يسمى محدثا بهواعد الانصيكت
وأشكال الأزياء المختلفة للرجال والنساء والاطفال والجند والحكام والفقهاء
وكبار الموظفين ، والمسلمين وأهل الذمة ، والتجار والحرفيين ، والشراكة
وأهل البحرين ، وأهل الرعي . الخ

ج - للموتى : الطقوس الجنائزية ، المراثي (التعديت) في يوم الدفن
وأثناء زيارة المقابر في الخميس الاول للدفن ، وفي خميس رجب وفي
ليلة الاربعين

٤ - « فن المناسبات الدينية » :

كلاحتفالات بالأعياد ومراسمها الشعبية ، ومواسم عاشوراء ، ورجب ،
وليلة البسف من شعبان ، ورأس السنة الهجرية ، والمولد النبوى ،
والإسراء والمعراج ، والاحتفال بالمحمل ذهابه وعودته ، والاحتفال
بالحج ومولد الأولياء ، ووفاء النيل (حيث بدأ دينياً) .

وبلاحظ أن معظم هذه الاحتفالات لم تكن موجودة في المجتمع المصرى
قبل عهد الفاطميين .

٥ - « الفنون الترفهية » :

وهى تمثل فى كل ما يدخل البهجة والسرور والفرح على البشائر
الشعبية ، وقد عرف الكثير منها فى أوساطهم مثل الارجوز والنقران ،
ومسرح العرائس ، وخيال الظل والسامر ، والشخصى الشعبى و « أتخرج
ياسلام » حيث تعرض تحذو زمتر حركه فى صندوق الدنيا الذى يحمله شخص
على ظهره ، ينادى ببوقه فيتأق الأطفال للفرجة على السفيرة عزيزة وعلى
شخصيات الحكايات الاسطورية من وراء ستار يرسل على ظهورهم ، وقد
أنقطع مزاوله هذه المهنة فى الريف والحضر منذ ظهور السينما والتليفزيون
ومن الفنون الترفهية المركبة لعبة الشطرنج والسيحه والغماصه والاشارة
وحركة اليد وتعبيرات الوجه (١) وهى فنون شعبية تستند الى الحركة
الموضوعة والمهارات العقلية .

(١) وهذه الاخيرة قد لا تمارس لمجرد التسلية بل لتوجيه النقد أوالسخرية أو
السيخط والضيق لمن توجه اليهم وتظل فنون شعبية رغم أنه لا يقصد بها الترفيه .

تعقيب :

هذه هي صورة مقترحة لتصنيف النون الشعبية ، نرجو أن تنجح لها الفرصة للتطبيق الواسع النطاق على التراث الشعبي للدول العربية عامة ، ودول الخليج خاصة ، على أنه يلاحظ أن وقائع هذا التصنيف لا تنحصر في معظم هذه البلاد ، ومن حيث فرص ظهورها أو اختفائها ، أى بمعنى آخر لا يمكن القول بأن هذا التراث الشعبي يتعرض كله مرة واحدة للتغيير أو يبقى كله لا يتزعزع ولا يتلاشى ، وبذلك يمكن أن يثبت أمام عوامل التعديل والتغيير والتكيف والتحضر ، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن مصير هذا التراث وحفظه من الثبات والتغير يرجع إلى عوامل شتى :

الاول :

انتشار التعليم وإيمان الطبقة المثقفة للانسان الشعبية القديمة : هوأياً بما وصلت اليه من مستويات فكرية ومادية جديدة ، وهذه هي مضار تيارات التغريب الثقافية على روح الشعب وملاكه القومي .

الثاني :

الهجرة الجماعية لفئات تأتي من خارج الوطن لتستقر في ربوعه حاملة معها حضارتها المادية والمعنوية بما فيها من قيم ومادات وتقاليده وأعراف وأماط سلوكية قد تتصادم مع التراث الشعبي للبلد المضيف ، وفي ذلك القضاء كل القضاء على التماسك الوطني والروح الشعبية لهذا البلد ، كما يحدث الآن في بلاد الخليج ، حيث يظهر أثر غزو العرب في القضاء على الهوية الشعبية الغربية في المنطقة .

الثالث :

لقد كان من نتيجة ظهور البترول في هذه البلاد ، أن ظهرت طبقات مسرفة في الثراء في بعض البلدان العربية ، أنجحت إلى فنون الرذالية المتاجرة لها بأموالها في العالم كله ، وبذلك أصبحت قوة صاغطة على فنون الشعب وتراثه المحلي دون أن يصاحب هذا كله صحوة فكرية قوية تحافظ على السمات الأساسية للشعب وتراثه القومي .

الرابع :

وهو أخطر ما يمكن أن يواجه من ضربات باسم الإسلام ونشر الثقافى ، إذ هو غزو من نوع خطير جاءت الهجرة الجماعية كبلون من ألوانه ، لأن هذا الغزو إنما يتم بالجسم وبالعقل وبالروح ، أما الغزو والثقافى فطريقه وسائل الاعلام المختلفة المنتشرة في أرجاء المعمورة ، من صحافة وإذاعة وتلفزيون ورسائل يحملون السم الزعاف للقضاء على هوية شعوب المنطقة ، وفصلها عن تاريخها ومعتقداتها وإحلال المثل الأعلى الغربى في الستوك وفي الحياة محل المثل العربية والإسلامية الخالدة .

يجب إذن أن نلتنى كل طرق البحث الميدانى المشعرة عند الاجتماعيين أو الانثروبولوجيين ، وذلك لتسجيل كل ألوان التراث الشعبى ، ولتأتمنعه من حضانة يجمع فيه كل ألوان التراث التعليمية والسياسية والحبركية والقصصية .. الخ على أن تظهر فيه شخصيات الأساطير والقصص الشعبى ، وأن أبطال الملاحم بأزيائهم التقليدية وأدواتهم الشعبية .

أما وسائل تسجيل هذا التراث ، ومنهج تسجيله ، فإننا نجرى التحسك .

بأسلوب البحث الميداني ، وقد سبقت لنا الإشارة إلى أنه يستحسن استخدام منهج الملاحظة المباشر إلى جوار المناهج الاجتماعية الأخرى التي أشرنا إليها وذلك لتسجيل كل وقائع هذا التراث الشعبي بكل ألوان التسجيل المتاحة على أن يعصب هذا كله في بطاقات تعد خصيصا لتغذية الكمبيوتر بمعلومات عن كل وقائع التراث الشعبي ، فتكون حاضرة دائما أمامنا عند القيام بأي بحث ، أو عند الشروع في إقامة متحف للتراث الشعبي لدول الخليج أو لغيرها .

٣ — التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية

لقد أثارت الدراسات الجادة حول التراث الشعبي جدلاً عميقاً حول مسحة العلمية ومدى ارتباطه بالعلوم الإنسانية .

فن ناحية كونه صادراً عن المراج والخلق العام للشعوب ، فإنه من حيث البنية يمكن أن يدرس تحت ما يسمى بعلم عادات الشعوب وأعرافها الأخلاقية كما نجده عند ليفي بريل وغيره من اتباع المدرسة الاجتماعية الفرنسية حيث يصبح هذا العلم علماً وضعياً لدراسة العادات الأخلاقية ، وهو علم نسبي لا يهتم بالقيم الأخلاقية ، وكذلك فإن الباحثين الإنجليز يدخلون دراسة العادات والتقاليد والأعراف تحت ما يسمونه باسم « Ethike » أو « Mcrale » ومن البديهي أن هذين اللفظين يختلفان عن لفظي « Ethics » و « Mcrals » حيث تنطوي اللفظتين الأولى على مزاج وخلق وحمات وشخصية ومادات الشعوب وأساليبها في الاتصال وفي المعيشة وفي الاجتماع ، وغير ذلك من شؤون الحياة الاجتماعية ، أما اللفظتين التاليتين فهما تعنيان الأخلاق على مستوى الخير والشر .

أما من ناحية الشكل العام لهذا التراث فإنه بلا شك سواء أكان تقنياً أم غير تقني ، فهو يكتسب بسعة جمالية ، إذ هو فن جميل يدخل تحت دراسة علم الجمال وفلسفته ، لأنه متصل بالذوق الشعبي التلقائي ، ويمكن أن تضرب مثلاً لهذا التراث في أعلى صورته الجمالية المادية منها مثل الحلى وتزيين الأواني الفخارية ، والازياء المبرقشة ، والاثاث المنقوش .. إلى غير ذلك وفي صورته المعنوية كالأمثال والحكم الشعبية ، وفي خورته الموسوعة كلوسيني والفتاء ، فإن هذه كلها تخضع لأحكام الذوق الشعبي ومن ثم فهي موضوع لدراسة علم الجمال .

أما الانثروبولوجيون ، فإنهم يهتمون بها وقاموا بترتيبها بالسلوك الانساني ومن ثم فهي مادة خصبة للدراسات الانثروبولوجية ، كما سنرى في تطبيقنا للمنهج البنيوي عند الانثروبولوجيين على الفن التعليمي الشعبي .

ويهتم الاجتماعيون أيضاً بدراسة التراث الشعبي ، ولا سيما ما اتصل منه بالدين وبالطوطم (كما فعل دوركايم وغيره) .

وهكذا يتضح لنا أن التراث الشعبي يرتبط بمجمل من العلوم الانسانية أو بمعنى آخر ، فإنه يأخذ بطرف من كل علم من هذه العلوم التي أشرنا إليها فبالإضافة إلى علم العادات الاخلاقية (Mcnale) نجد التراث الشعبي موضوعاً للدراسات الجمالية والاجتماعية والانثروبولوجية ، من حيث وقائع التراث المرتبطة بالانسان وسلوكه وبنشاطه الحيوي العام ، ولكتنا نرى من ناحية أخرى أن كل فرع من فروع التراث الشعبي على حدة ، إنما يرتبط بدراسة متعمقة في العلوم أو الفنون المكتوبة فمثلاً ترتبط الموسيقى الشعبية

بالدراسة الموسيقية العامة ، وترتبط القصص والامثال بدراسة الانواع
الاذنية ، ويرتبط الرقص الشعبي بكل ما يتعلق بدراسة الرقص وفنونه ،
وهكذا نجد أن التراث الشعبي يرتبطاته المتعددة بمعدة علوم انسانية
ودراسات غير انسانية ، كما يحدث في صناعات الأثاث ، والعزز المعمارية
والحلل وغيرها .

لهذا كله فاننا نميز الرأى القائل باعتبار التراث الشعبي نوعاً متفرداً من
الانواع الثقافية الشعبية الانسانية ، يأخذ من كل ميادين العلوم التي ذكرناها
بلطف ، ولكن هذه المآخذ تتناغم مع بعضها البعض لتكتسب بالوقت الشعبي
فتصبح لونا فريداً متميزاً هو التراث الشعبي .

القسم الثاني

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات

على الامثال العامة في مصر

استخدام المنهج البنيوي في تطبيقات على الأمثال العامية في مصر

الأمثال والتاريخ الاجتماعي للشعوب :

كانت دراسة الأمثال مقصورة على الأمثال العربية الفصحى ، والتي نجد منها أعدادا كبيرة في كتب التراث كجمع الأمثال للبدياني . وكانت حكمة الشعوب تتمثل في هذا الرصيد الضخم من الأمثال ، حدث هذا عند اليونان في عصر الحكماء السبع قبل ظهور الفلسفة ، وأستمر هذا التقليد في نطاق الفلسفة الفيتاغورية فيما بعد

والأمثال العامية مثلها مثل الأمثال الفصحى تعتبر مصدرا للهداية على طريق الشعوب ، فلها احترامها عند الشعوب ، وربما كانت أشد تأثيرا في حياتهم اليومية من الدساتير والقوانين المكتوبة حيث يقول كراب « الأمثال تردد خلاصة التجربة اليومية التي صارت ملكا لمجموعة اجتماعية معينة ، والتي صارت كذلك جزءا لا يتفصل عن سلوكها في حياتها اليومية الجارية » (١)

وإذا كانت الدراسات التاريخية للقديمة قد أهملت سائر الأنشطة الشعبية بحيث خرج لنا تاريخ الحكم واللا أحداث السياسية ، والمعارك الحربية فحسب ، فإن المؤرخين المعاصرين قد تلبهوا مؤخرا إلى ضرورة إضافة

(١) أحمد تيمور : الأمثال العامية (الطبعة الثالثة ١٩٧٠)

البعد الاجتماعي والثقافي إلى عملية التأريخ ، بل وإهتمام القطاع الشعبي و تراثه عاملاً مؤثراً في حياة الشعوب ...

وهكذا نجد أن العناية بالتراث الشعبي ، ولأ سيما بالأمثال وبالسيرة الشعبية ، إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور الحركات القومية ، والاتجاه إلى الإهتمام بحياة الشعوب وسلوك أفرادها ، لأن هذا هو الأساس الوطيد لتوسيع نطاق الديمقراطية التي تقوم على احترام إرادة الفرد ، وتوكفاله حريته وإحترام مشاعره ، وقد ظهر الإهتمام بالتراث الشعبي بعد الثورة الفرنسية في أوروبا . بل لقد بدأت هذه الحركة في فرنسا وإنجلترا وحواليهما منذ عصر التنوير ، وإزداد الإهتمام بها في خمسين القرن الماضي .

وكان أول من دون الأمثال العامية المصرية « شهاب الدين الأبيشي » ١٨٥٠ - ١٨٥١ في كتابه « المستطرف في كل فن مستظرف » ، وقد أشار إليه العلامة « أحمد تيمور » في كتابه « الأمثال العامة » (١) ، « وقال عنه الكثير من الأمثال التي أوردها في مؤلفه هذا ، وبلا شك ، هذا الكتاب استطاع في النواحي الجنسية ، والتي تمثل عصر الانحطاط التركي .

وقد ظهر كذلك في مصر والشام مؤلفون آخرون أعتنوا بجميع الأمثال في مصر والشام والسودان مثل ، نعوم شقير ، ويوسف هانبيكي ، و« فائقة حسين راغب » (٢) وأحمد رشدي صالح (٣) وإبراهيم أحمد شعلان (٤)

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٣ .

(٢) حديقة الأمثال العامية ١٩٣٩ م .

(٣) فنون الادب العربي في جزئين ١٩٥٦ م .

(٤) الشعب المصري في أمثاله العامية ١٩٧٣ م

والدكتور نذلة إبراهيم^(١)

ويعرفه (آدم تيلور) المثل بأنه: «أسلوب تعليمي رائع بالطريقة التقليدية» ، قد يوحى بعمل أو يصدر حكماً على وضع من الأوضاع^(٢) ، ذلك لأن المثل يعبر عن حركة الحياة اليومية البسيطة لدى الشعوب ، ويكون محملة بحكمة شعبية تاريخية ، ينطق بها فرد مجهول من الشعب (إذا الامثال لا تنسب لقائل معين) ثم يشيع بين الناس فيصبح مثلاً سائراً .

وإذا كان المثل حكمة للشعب يسائر تاريخه ، فإن هذا لا يمكن أن يكون فلسفة له ، إذ أن الانتاج الفلسفي يخضع لقواعد منهجية ونظرية تقسم يطابع منطق فريد لا يظهر في الامثال وصياغتها .

وظيفة المثل ودلالته

والامر الذي لا شك فيه أن الامثال الشعبية لم تظهر في حياة الشعوب للاستهلاك الترفي ، بل جاءت لتكون من عوامل الضبط الاجتماعي ، Social control ، الذي لا يتخذ صورة آلة ضاغطة على الأفراد ، بل يأخذ طريقه إلى القبول الاجتماعي للمقاني دور شعور بالموافقة أو الرفض لدى الطبقات الشعبية التي لم تنتشر بينها الثقافة والتعليم بعد ، بل تعتبر هذه هذه الامثال وسيلة أساسية لترشيد الحياة الشعبية المستندة إلى الفطنة والذكاء .

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي .

(٢) أحمد رشدي صالح : فنون الادب العربي ج ١ .

فوظيفة المثل إذن هي النصيح والإرشاد والتوجيه ، وإلزام الأفراد دون قهر لإلتخاذ مواقف سلوكية معينة في الحياة يكون من نتيجتها تأمين النجاح والحياة الشعبية للأفراد . ولا يمكن أن ياتي هذا التأثير إستجابة من الشعب الا إذا كان معبراً تماماً عن واقع الحياة ، وذابعا من ضمير بقيتها . الإجتماعية في حقبة زمانية معينة ، ولهذا جاءت الامثال لتكون المرآة الصادقة لامزجة الشعوب ووظائفها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها ، وآثار بيئتها وأحوالها الإقتصادية والإجتماعية والدولية والثقافية ، وفضائلها وقيمتها .. إلخ .

ويمكن لنا أيضا أن ندرس فقرات الإنصاف الحضاري والانتشار الثقافي عن طريق تتبع مسار الأمثال وهجرتها من مناطق معينة إلى مناطق أخرى على أننا ينبغي أن نشير إلى بعض الملاحظات بهذا الصدد من حيث دلالة المثل :

١- أن الامثال مثابها في هذا كاتراس الشعبي بصفة عامة ، تختلف من عصر إلى آخر ، وهنا تظهر أهمية المنهج البنيوي Structural Method

عند ستروس ، وفوكوه ، والكان ، ومدى صلاحيته في دراسة الامثال الشعبية حيث أننا ستبت عن طريق هذا المنهج كيف أن الامثال البائدة في حقبة زمانية معينة لا يمكن لها أن تسود في حقبة أخرى ، بمعنى أن الامثال لا تخضع لعملية تتابع التأثير التاريخي حيث أن البنيوية ترفض مقولة التسلسل والتاريخية كما سئى^(١) ، ومن ناحية أخرى فإن المثل

(١) راجع الملحق عن المنهج البنيوي .

وهو يتخذ صورة رمزية يحتاج إلى استبطان مضمونه والاستناد إلى المعنى الباطن الكامن وراء شكله اللغوي . ويمكن لنا الكشف عن « الأنا الاجتماعية أو الوجدان الاجتماعي » من خلال النفاذ إلى باطن المثل والتعرف على حركته الداخلية وعلاقاته الاجتماعية الحالية .

وعلى هذا النحو سيصبح لنا أن الأمثال إنما تتخذ شكلا آخر ومضمونا جديدا في كل مرحلة تاريخية في مصر ، من العصر المملوكي إلى العصر التركي ، ثم إلى عهد الاستعمار والإقطاع ، وأخيرا عصر الانتاح والديمقراطية ، وحقوق الإنسان .

ففي عصور الظلم والاضطهاد تتجه الأمثال إلى اصطنام الصبر والقدرية والاستكانة والسلبية واليأس والالتفاف حول الشعور الصوري الكاذب ، وإيمان الشعب بالمخرافات ، والاساطير ، وكرامات المجاذيب ، وحكايات الأولياء ، وغلبة الجهل على أذباب الطريقي ، وتزمت المشايخ ، وضياغ كل معاني الحرية ، واستبداد الحكام ، وشيوع العفر المدقع لدى الشعب ، واضمحلال الآداب المكتوبة وابتعادها عن ثقافة الشعب لعدم انتشار التعليم ، وتمثلت مقاومة الشعب في سلاح السخرية والنكتة والفكاهة التي عزق بها الشعب المصري خلال تاريخه الطويل .

٢ - أن الأمثال على هذا النحو - أن ما دامت تخضع لمؤثرات زمانية ترتبط بكل حقبة زمانية على حدة - فإنها لا تتخذ صورة الثبات ، بل يأتي بعضها مناقضا للبعض الآخر ، ويترد البعض منها مبطا للعزائم ، مشيها لليأس ، ومدافعا عن القيم المنحلة ، وانحصال الهابطة التي تنكر على الميراث طموحة وتطلعاته المشروعة ، وقد تشيع في المجتمع روح الهزيمة ، أو روح

المنوع للحاكم العالم ، أو توحى بالتفكير الاجتماعى ، وعدم التعاون
والانانية ، أو تثير النخوة والشجاعة وتمحض على الثورة .

٣ - ومما يؤكد خاصية عدم الثبات التاريخى للأمثال أن الصفة التعليمية لها
لا يمكن أن تكون أخلاقية أو مثالية فى كل العصور ، بمعنى أن المثل كوسيلة
تربوية يستمد قوته وجاذبيته من ارتباطه بالوضع الاخلاقى والثقافى
والحضارى السائد لدى شعب ما ، فى عصر ما ، ولهذا فإن هذا الاسلوب
التربوى المثل قد لا يتفق فى بعض الاحيان مع المثل التربوية السامية التى
تتوخاها من تطبيق المناهج والأساليب التربوية الرشيدة ، ذلك أن الانما
يضع ، فيه ، فإذا كان العصر عصر تسيب والاحلال ، ولصوصية وتفكك ،
واضياع للال فإن التربية التى تقدمها أمثال هذا العصر ستنطوى على نفس القيم
المهابة التى تشيع فى هذا العصر .

هذه الملاحظة الاساسية تدفع بنا إلى ضرورة التمييز بين الأمثال الحية
التي تنسجم مع روح العصر ، والأمثال الانزلامية التى تتنافر مع حياة العصر
وسلوك أفرادها .

ومكنا تعضح لنا أهمية المنهج البنىوى وفاعليته فى دراسة البنية
الأساسية للأمثال العامة : وستكشف لنا ثمرات هذا المنهج إذا استخدمنا
فى هذا المجال المنهج الانثروبولوجى الجديد ، وأعنى به طريقة
الملاحظ المشارك .

٤ - يجب أيضا أن ندخل فى حسابنا دراسة الحراك الاجتماعى أو
التغير الاجتماعى الذى بنجم عن الهجرة وما يصحبها من عمليات الانتشار
الثقافى وكذلك عن التصنيع ، واعادة تقسيم العمل كأثر من آثار الكشف

البترونية في البلاد العربية مثلاً، وانتشار التعليم ، وتأثير وسائل الإعلام ، والسياحة الترفيهية لأفراد المجتمعات العربية ، وأثر كل هذا على القيم والعادات والأخلاق ، وكذلك على التمسك الظاهري أو عن اقتناع بالقديم الموروث ، أو التحلل منه نهائياً ، ثم تأثير عمليات الانتشار النقابي على أنماط السلوك على المستوى الفردي والاجتماعي (١).

• - وعلى الرغم من أننا لا نتخذ موقفاً حاسماً إزاء الرأي القائل بأن الأمثال تشكل شبه مدرسة تعليمية متكاملة ، نظراً لما لاحظناه من اتجاهات سلبية ولا أخلاقية وإحلالية في بعضها ، إلا أننا - من حيث الموضوع - نستطيع التأكيد على أن الأمثال الشعبية تعتبر وحدة متكاملة في تعبيرها عن الحياة الاجتماعية الواقعية في عصرها وحسب ، فهي تنصب على الأفراد وجرهم وأخلاقهم وأحوالهم المعيشية ، والزواج والأسرة والأطفال ، والحياة السياسية والدينية والاقتصادية ، ومطالب الحياة اليومية والحرب والسلام ، والانتعالات الوجدانية ، كالحب والكراهية ، والحسد ، والحقد ، والغيرة ، وغير ذلك من ألوان القيم والفضائل والردائل ، وقنون الحكم ، وطبقات الشعب الدنيا والعليا ، وتصوير أهل الريف وأهل الحضر. الخ . وعلى هذا النحو يتعذر دراسة التراث الشعبي على أنه يمثل حقبة معينة من حضارة شعب ما ، بحيث يعبر عن مفاهيم وقيم حقبة معينة من الزمان ، وعن باطن الذات الاجتماعية التي تقوم عليها بنية هذه الحقبة ، وتمثل في وحدتها الفريدة .

(١) راجع د محمد محجوب : البترول والسكان والتغير الاجتماعي ، دراسة أنثروبولوجية في الكويت ١٩٨٥ فعول ٦٠٥٠٤ .

و كنتيجة لتطبيقنا للمنهج البنيوي ، سيتغير مضمون أنماط كثيرة من التراث الشعبي ، بل قد ينظر إليه بعضها كظواهر ميتة في حقبة زمانية معينة. وهكذا نستطيع أن نفسر حياة الشعوب من خلال الحقب التي مرت بها ، بطريقة تعطي لنا بعدا واحدا ، عن كل حقبة بعينها على حدة ، وعن التراث الشعبي السائد فيها .

وسنحاول تطبيق المنهج البنيوي على بعض نماذج من الفن الشعبي التعليمي وهو الامثال العامية في مصر ، وسيتضح لنا كيف أن هذه الحكمة الشعبية تخضع لمعامل التغير خلال الأحقاب الزمانية المختلفة ، ويجب أن نضع في اعتبارنا أنه حتى في حالة عدم تطبيقنا للمنهج البنيوي ، فإننا سنجد أن ثمة معاملا جديدا يتدخل لكي تتغير معه مقولة النيات لهذه الامثال ، وهو ما يسمى بالغزو الثقافي ، وعملية الانتشار الثقافي التي تكون سببا في التآثير على المفاهيم والثقافات الخاصة بالشعوب ، كما سبق وأن ذكرنا في موضع سابق من هذا البحث .

تطبيقات على الأمثال العامة في مصر باستخدام المنهج البنيوي

هذا وتشتمل الجداول التالية على مختارات من الأمثال العامة الشائعة (١) وهدفنا من وراء ذلك هو محاولة التدليل على صحة ما ذهبنا إليه من أحكام وقضايا فرضية في سياق عرضنا الآنف الذكر، وقد تأدى بنا استخدام المنهج البنيوي إلى اتميز بين أمثال لا تصلح لهذا العصر، لأنها متعلقة بحقبة زمنية سابقة، ولهذا فهي تعد أمثالا ميتة بالنسبة لعصرنا، وهي تشكل الغالبية العظمى من الأمثال المختارة، أما الأمثال الباقية وهي محدودة العدد، فهي لا تزال سارية أي حية، ولكن في مناخ زمني جديد، والامر الذي لا شك فيه أن هذه التجربة أثبتت صحة المنهج البنيوي بعد تطبيقه في مجال التراث الشعبي.

(١) راجع: أحمد تيمور باشا (الأمثال العامة) القاهرة ١٩٧٠.

أولاً : الامثال الغير سارية (الميثية)

رقم في تيمور	امثال	التعليق
١٠	آخر خدمة الفز علقه	يمثل العصر التركي
٢	ابن الهبله يعيش اكثر	يمثل عصر الظلام
٣	ابو البنات مرزوق	غيبية لا عقلانية
٤	اتعلم الحجامة في روس اليتامى	لا أخلاقى
٥	اتغربى واكدي	لا أخلاقى
٦	احيينى النهارده وموتنى بكرم	لا يتفق مع العصر ، عدم النظر
٧	اردب ما هو لك ما تحضر كيله	للعراقب لا يصلح اليوم
٨	تغير دقنك وتعب في شيله	حت على عدم التعاون والتكافل
٩	اخيط بسلاية ولا المعامة تقولى	مع الغير
١٠	هاتى كراية	لا يفيد فى الاعمال الدقيقة
١١	ارشوا نشفوا	لا أخلاقى — ضد القيم
١٢	ارقص للقرى فى دولته	لا أخلاقى — يمثل النفاق وضد
١٣	أسأل مجرب ولا تسأل طيب	عصر الحرية
١٤	أشرفوا عند الله يعرفوا	لا يصلح لهذا العصر ، اذان
١٥		العصر يتسم باحترام التخصص
١٦		الدقيق .
١٧		يحض على الكذب — لا أخلاقى

٢	رقم تيمور	المثل	التعليق
١٣	١٣٨	اصرف ما في الجيب يا بك ما في الغيب	ضد قواعد الاعتقاد المعاصرة
١٤	١٤١	اصل الشر فعل الخير	لا أخلاق
١٥	١٤٢	الاعور ان تطلع السماء يسدها	لا أخلاق
١٦	١٤٢	اقطع طائفتك وفليها كله دوتان في النهار	يحض على التراخي والكسل ورغم تناول الاجرة لا أخلاق
١٧	٢٠٣	أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنه	اذ المعول الاكبر على الذكاء والقدرات وليس على خيرات السنين وحدها .
٢٨	٢٠٨	اكني القدرة على فهم البنت تطلع لامها	مثل حتمية ورائية تلقى كل كل ضرور الكسب والتربية وضده يخلق من ظهر العالم فاسد
٩	٢٧١	اللى تطلع دقنه قبل عوارضه لا ماشيه ولا تعارضه .	مثل ميت ، لأنه يرتب قاعدة سلوكية على أمور خلقية غير ناجحه .
٢٠	٣٢	ابن الوز عوام	يمثل حتمية ورائية، نقيضه ابن الدبيب ما يترباش ويخلق من ظهر العالم فاسد .
٢١	٧٨	اللى تغاب به اللعب به	لا اخلاقى حيث يدل على المقامرة
٢٢	٢٩٣	اللى خلق لشداق متكفل بلرزاق	غيبى وتواكل وليس توكل

رقم تيمور	المثل	التعليق
٢٣	٢١٥ الى فات مات	لا يحفل بالماضي ويعتبر مثلاً صادقاً منسجماً مع البنيوية .
٢٤	٢٢٣ الى في القلب في القلب يا كليسه	يدل على النفاق ولا يتفق مع العصر، لزوال عصر الطوائف والتعصب
٢٥	٢٢٤ الى فينا فينا ولوحجينا وجينا	يدل على الحتمية الوراثية حيث أنه ضد التوبه
٢٦	٣٣٥ الى اضره ما ينضربش على بطنه	قديم لأنه لا يتفق مع العظم الديمقراطية .
٢٧	٣٤٦ الى ما تقدر توافقه نافقه	لا أخلاقى - لأنه يدل على النفاق
٢٨	٢٩٠ الى ما يكون سعه من جوده ياطمه على خدوده	طبعى ، لا يشجع على المبادرة العالمية
٢٩	٨ على حدوده	
٢٩	٤٢٨ الى يبص لغوق توجده رقبه	طبعى لأنه يعوق الطموح
٣٠	٤٦١ الى يركب السفينة ما يسلمش من الفرق	ضد المخاطرة وركوب البحر
٣١	٥٣٢ امشى سنة ولا تخطى قنه	لا يتفق مع روح المخاطرة التي يتسم بها العصر
٣٢	٥٣٥ امشى يوم ولا طلع كوم	لا أخلاقى ، لا يتفق مع روح العصر لأنه يحض على عدم المخاطرة وبذل الجهد

٢	رقم تيمور	المثل	التعليق
٣٣	٥٣٤	امشي في جنازة ولا تمشي في جوازك	لا أخلاقي بحض على عدم مساعدة الغير
٣٤	٥٦٦	ان جالم النيل طوفان خطاينك تحت رجلك	لا أخلاقي لانه يحض على الانانية والتسوة مشاعر الاخوة والبنوة
٣٥	٥٧٩	ان دخات بلد تعبد هجل حش واطمعه	يدل على التفاق وموالة الباطل لا أخلاقي
٣٦	٥٩١	ان شفت اعمى دبه وخذعشاه من عبه ما انتش ارحم من ربه	لا أخلاقي ، من تراث العصر المملوكي
٣٧	٦٠٧	ان قاتك الميرى اتمرخ في ترابه	يحض على التراب من الخطاير بالعمل الحر والارنكان إلى وظائف الحكومة
٣٨	٦١٢	ان قاتك البوسية اتمرخ في رايها	يرجع إلى العصر المظلم التركي والمملوكي
٣٩	٦٤٤	ان كان لك حاجة عند كلب قوله يا سيد	لا أخلاقي يدل على التفاق ، من عهد الظلم والظلميان
٤٠	٦٥١	ان كانت المية تروب تبس الفاجره تتوب	حتمية وراثية ، لأنه ضد التوبة
٤١	٦٦٨	ان لقيت بختك في حجر اختك خديه واجري	لا أخلاقي لانه يدل على التفكك الانصري

م	تيمور	المذ-هـ	التعليق
٤٢	٧٠٩	ابش جمع الشامي على المغربي	قديم ، لا يتفق مع روح العصر
٤٣	٧٢١	ابش لك في الحبوت يا محبوب	قديم ، ضد المسؤولية الجماعية
٤٤	٧٢٦	ابش يعمل المسود في الرزوق	قديم ، إذ لا حسد ولا رزق بدون عمل
٤٥	٧٣٠	الباب الذي يجي لك منه الريح سده واستريح	قديم ، لا يتفق مع روح العصر يدعو إلى أن يضم الإنسان أذنيه عن المشاكل المحيطة به
٤٦	٧٣٧	بان مغلوب ولا تيات غالب	يسدل على الانهزامية ولا أخلاقية منع روح العصر
٤٧	٧٤٥	بحر سنة ولا تقبل يوم	لأنه يقيم شعوب الاقاليم بطريقة معينة
٤٨	٧٥٠	بختك يا بوجيت	لأنه يستند إلى الخط ونيس إلى العمل والكفاح
٤٩	٧٨٩	بعد راسي ما طلعت شمس	يشتم منه روح الانانية والانعزالية
٥٠	٧٩٦	بعد ما شاب ودوه الكتاب	قديم ضد طلب العلم متناقض مع الحديث : اطلب العلم من المهد إلى اللحد
٥١	٨٥٩	بين البايح والشاري يفتح الله	لوجود قوانين وقواعد الزامية اليوم تحدد السعر

م	تيمور	المثل	التعليق
٥٢	٨٦٣	بين حقلك وانركه	لانه تحريض على ترك الحق والتهاون فيه
٥٣	٨٧٤	نجري جري الوحوش غـير وزقاه ما تحبش	قديم مبط للهم والسعي والعمل الدائم
٥٤	٨٨٤	روح فين يازغول بين الملوك	طبي لا أخلاق
٥٥	٩٣٩	ما يتاجر في الحنة كترت الاحزان أنا قلت أعمل سحراني قالوا خن رمضان	لانه يدعو إلى اليأس والتشاؤم
٥٦	٩٨٣	يجور الفز ولا عدل العرب	فهو قديم من عصر الاتراك وعنصري لا أخلاق
٥٧	١٠١٣	حاميها حرامها	لا أخلاق
٥٨	١٠٨٤	حلال كلناه وحرام كلناه	لا أخلاق ويدل على عصر الاحلال ديني
٥٩	١١٠٩	الحيلة لها ودان	يشير إلى التجسس وإلى الحزن يخوف من استبداد الحكام
٦٠	٩٢١	الخباز شريك المحتسب	تدل على زيوع القصاد بين الناس سطحيه
٦١	١١٣٧	خذ الكتاب من عنوانه	سطحية وانكالية مترطبة
٦٢	١١٤٥	خذوا فالكم من صفادكم	يحث المرأة على بهتة أموال زوجها مخافة الضررة
٦٣	١٢١٤	دبي ياخييه للفايه	

م	تيمور	المثل	التعليق
٦٤	١٢٤٩	الدهن في الغمق	قديم إذا قفص به المرأة
١٥	١٢٦٤	دبل الكلب عمره ما ينعدل	حتمية وراثية ، سلي (فطري) لا يقبل الاكتساب عن طريق التربية .
٦٦	١٢٧٠	الراجل زى الجراز ما يحبش إلا السمينه	قديم لا يتناسب مع العصر
٦٧	١٢٣٨	الرفص نقص	قديم لا يتناسب مع تطور الفنون المعاصرة
٦٨	٢٤٢٥	زى دكا كين شبرا واحده ملفوله والثانيه معزولة .	قديم حيث الآن شبرا عامرة وأهله بالسكان
٦٩	١٤٠٢	زى ساعى اليهود ما يردى خير ولا يجيب خير	قديم ويتنافى مع وجود دولة اسرائيل الآن .
٧٠	١٥٠١	زى القطط بسبع ترواح	قديم ، راجع إلى عبادة القطط
٧١	١٥٣٠	زى المحتسب الغشيم ناقص ارمى زايد ارمى	قديم ، عن اصحاب السلطة الجارثين
٧٢	١٥٦١	الزيادة فى الوقف جلال	قديم ، لعدم وجود وقف الان
٧٣	١٥٩٥	السعد ماهوش بالشطاره	قديم ، ولا يتفق مع العمل الذى يحقق الهدف

م	تيمور	المثل	التعليق
٧٤	١٦٣٨	شال الميه بالغربال	لا يثيق مع العصر
٧٥	٣٠٩٥	يا مأمته للرجال يا شاسله الميه في الغربال	لا يثيق مع روح العصر
٧٦	١٦٥٩	شرابة العبد ولا تربيته	لا يوجد عبيد الآن
٧٧	١٦٤٤	جليلك ما هوش جليلك جزه على الشوك	لانه يمرض على الانانية والعدوان على املاك الغير
٧٨	١٧١٨	المصاحب عله	لا أخلاقي
٧٩	١٧٢٤	صباح الخير يا جاري قال انت في دارك وأنا في داري	عدم التداخل وبدء التفكير الاجتماعي
٨٠	١٧٢٦	صباح اقرود ولا صباح الاجرود	قديم ، لا أخلاقي
٨١	١٧٤٨	ضاع عقله في طوله	خلفى ، غير سار في العصر الراهن
٨٢	١٧٧٩	طاطى لها نفوت	عدم مواجهة المشاكل ، يدل على الانهماكية
٨٣	١٨٢٦	ظراط الليل ولا تسبيح السمك	قديم لا يناسب العصر ، ويقابله امشى سنه ولا تخطى قما .
٨٤	١٩٠١	عشمتى بالخلق تقبت أنا ودانى	يدل على الوعد الكاذب ، لا أخلاقي
٨٥	١٩٣٣	على قد فلوسك طوح رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٦	١٩٢٥	على قد لحافك مد رجلك	قديم ، يشجب التطلعات والطموح
٨٧	٢٠٤٢	العجربة ست جيرانها	لا أخلاقي
٨٨	٢١٣٥	فيها ولا اخفيها	يدل على الانانية ، لا أخلاقي

م.	تيمور	المثل	التطبيق
٨٩	٢١٨٧	قالوا للماضي يا سيدنا الحبيطة شخ عليها كلب قال تنهدم سبع وتنبئ سبع قالوا دى اللي بينا وبينك قال اقل من الماء يظهرها	قديم لا يتفق مع العصر ، وسحريته من رجال الدين عندما يفتقرون لمصلحتهم فقط
٩٠	٢١٩٣	قالوا يا حجا امى تقوم القيامة قال لما أموت أنا	لانه يحض على التفرد ، مثله مثل البشل من بعد الطوفان .
٩١	٢٢٥٢	القطمنا يحبشن إلا خناقه	قديم يدل على الخنوع والضعف ولا يتفق مع العصر .
٩٢	٢٢٨٠	قليل البخت — لاقى العظم فى الكرشه	قديم ويدل على التشاؤم ، مستند على الحظ
٩٣	٢٢٩٣	قيداط بخت ولا فدان شطارة	يستند إلى الحظ ويحض على عدم العمل
٩٤		كل دين واثرب دين وان جه صاحب الحق خزق له عينيه	لا أخلاقى ، يدعو إلى العنف وأكل المحت واهدأ حقوق الغير
٩٥	٢٤٥٠	كله عند العرت صابون	العرب تعلموا الان ويستطيعون التمييز بين الصواب والخطأ
٩٦	٢٥١٦	لبس البوصة تبق عروسة	لا يتفق مع العصر لأن الرفيعة القدمي عنوان الجمال والرشاقة
٩٧	٢٥٤٩	له فى كل خرابه عفریت	غيبى يدعو إلى الخوف وعدم الاقدام
٩٨	٢٥٦١	لولا أمك وأبوك لا قول الغزربوك	لأن التربية التركية القاسية لا تصلح لهذا العصر

م	رقم	المثل	التعليق
٩٩	٢٥٩٣	ما تم الخيلة الا على الشاطر	تضييق الممهم وانتقاص للذكاء والمهارة
١٠٠	٢٩١٥	ما حدش يقول يا جندى عطى دقنك	الخوف من الحكام لا يتفق مع هذا العصر
١٠١	٢٧٠٣	ما يتوب المخلص الا تقطيع دومه	لانه يحض على عدم التدخل لفض النزاع
١٠٢	٢٧٠٩	التعوس متعوس ولو عاقوا على رأسه قنوين	البأس من استمرار العمل بعد القيل بسبب فاعلة عيبية كاذبة
١٠٣	٢٨٠٨	من خاف سلم	لأن الخوف ليس من سمات العصر
١٠٤	٢٨٣٨	من طاب الزبارة وقع في النقصان	تضييق للمهم والطموح
١٠٥	٢٨٨٢	من وفر شيء قاله الزمان هاته	حين انتعاش العصر في الادثار
١٠٦	٢٨٩٢	موت البنات ستره	لانه يلتصق إلى عصر وأد البنات
١٠٧	٢٩٣٧	النحس مالوش الا أنحس منه	لانه يستند إلى سمات غيبية لا أساس لها
١٠٨	٣٠٥٧	يا داخل بين البصلة وقشرته ما ينوبك إلا صبتها	يحض على عدم التدخل لا صلاح ذات البين بين الناس
١٠٩	٣١٠٧	يا صبري في غيرك يا باني في غير ملكك	لا أخلاقي بحث على عدم تربية اليتيم والفقير وغير اجتهاد
١١	٣١٢٥	يا بؤس العبد يا يعتنه سيده	لا يوجد استرقاق الآن
١١١	٢٥٩	الى نخرج من دارها يتقل مقدارها	لا يتفق مع روح العصر خروج المرأة للعمل
١١٢	١٧٥٦	ضرب الحاكم شرف	خنوع وخضوع للظلم وتبريره

ثانيا : الامثال العامية الحية

رقم في تيمور	المثل	التعليق
١	آخر الزمن طبعاً	مثل العدل غير المنجز في كل عصر
٢	اتسكن لما تتمكن	لا أخلاق
٣	اللى بقول أبويا وجدى يودينا فعله	متناقض مع اللى ما يكون سعد من جدوده بالطمه على خدوده
٤	ان عملت خير ما تشاور	يناسب كل عصر
٥	ان كانت البيضة لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٦	القغه اللى لها ودنين يشيلوها اتنين	يحض على التعاون بين الناس
٧	ايد واحد ما تسقفش	يحض على التعاون بين الناس
٨	دخولك في بيت اللى ما تعرفه قلة حياء	قواعد سلوكيه سليمه واجب عملها
٩	كله نجيبه وكله توده	عدم التصميم على الفعل
١٠	كله الحق تدف في الزور	تناسب كل عصر
١١	لا يفوته فابت ولا طبيخ بايت	جشع (طماع شعبي)
١٢	في الوش سرايه وفي القفا سلايه	المنافق ، ويناسب كل عصر

ملحق البحث

إستخدام المنهج البنيوي في دراسة الأمثال العامة في مصر

تعد البنيوية آخر الاتجاهات الفلسفية بعد أن انحصرت تيارات الفكر المعاصر في اتجاهين : اتجاه إلى الذات الشخصية وإعتبارها محور التشاغل الفلسفي ، واتجاه آخر مضاد لا يعنى غير الظاهر المحسوس .

فالبنيوية لا يتم « بالآنا » الوجودية ، ولا « بنحن » الاجتماعية ، بل تذهب إلى الكشف عن باطن الظواهر ، وينصب التحليل البنيوي على الدراسة الحالة للموضوع مع إستبعاد تدخل الذات أو الشعور ، والكشف عن البنية المعرفية السائدة في حقبات معينة ، ولهذا فإن البنيويين يستخدمون « المقال » كحال للبحث . هذا المقال الذي يتألف من وحدات يسمونها « بالمنطوق » أي الحديث المنرد .

وبعد البناء أو البنية في نظر البنيويين صورة منتظمة لمجموع من العناصر المتماثلة ، وينبغي أن تتضمن هذه البنية عنصر تماسكها ، وأعني به القانون الذي يفسر تكوينها ، وهذا القانون هو النسق العقلي الذي يحتاج خلف الظواهر الملاحظة ، بل يمكن الكشف عنه بطريقة إستنباطية ، ونحن نتصوره كشكل هرمي يعلوه ما يسمى عند « ليفي ستروس » بترتيب الترتيب ، أي بنية البنيويات ، ومن ثم فإن البنية هي مبدأ الظاهرة الاجتماعية ، وأداة تفسيرها في نفس الوقت ، وهي تعمل في غياب الأفراد الذين يعتبرون مملوكين لها أكثر من كونهم مالكيين لها ، فلا وجود

للإنسان أو للإنسانية كظواهر فريدة ، بل يمثل الإنسان واقعة تخضع
لحتمية وقانون « المقال » أو الوحدة الزمانية ، وهكذا تعلن البنيوية موت
الإنسان أو أقول البشر ، باعتبار مجرد ظاهرة تتجسم فيها بنية ثابتة حتمية
تتساق مع الحقبة التي ظهرت فيها كباقي الموجودات في هذه الحقبة .

ولم ينشأ الموقف البنيوي عند (ليفي ستروس) من فراغ ، ذلك أنه جاء
كرد فعل للمنهج العلمي التجريبي ، الذي يرفض كل ما هو غير مادي ،
الأمر الذي أنقضى إلى ظهور حصيلته المنهج التجريبي في صورة أرقام
إحصائية ميتة ، وشلت في الكشف عن المضمون الحقيقي للظواهر الاجتماعية
فانستحال الوصول إلى فهم حقيقي للإنسان بعد تفتيت الظواهر الإنسانية
إلى جزئيات ميكرو سكوبية لا تكاد تفصح عن حقيقته ، لهذا جاء المنهج
الأنثروبولوجي البنيوي لكي يلتقي مع باطن الظواهر الاجتماعية ، أو
محتملها الكيفي ، وليست البنية مثالا أفلاطونيا ، أو
هي صيغة جشطالتيه . فما هي إلا تركيبات صورية من نوع خاص ، وذات
طابع أسطائلي ، وهي تعمل على تجميد الوقائع الزمانية ، وتبطل التاريخية
التطورية في سبيل تثبيت البنية الأساسية للوقائع والأشياء ، هذه الأشياء
التي تخضع لمبدأ الحتمية في الطبيعة والإنسان على السواء ، وبذلك أمكن
تدخل العقل في المعرفة . دون إقتصار على الملاحظة والتجربة وحدهما ،
لامكان الكشف عن باطن الوقائع .

ويحتل علم اللغة البنائي مكان الصدارة بالنسبة لجميع الأبحاث البنيوية
فموضوع علم اللغة هو الانتقال من دراسة الظواهر اللغوية الشعورية إلى
بنائها التحققي اللاشعوري ، أو هو نسق الرموز الذي ينشأ عن حتمية

الاتصال بين معنى الدال والمدلول ، على اعتبار أن الأصوات تدل على
تصورات .

لقد كان من نتيجة اهتمام النيوين بطر اللغة أن توصلوا إلى إثبات
وجود فكر لا شعوري وراء الإنساق يعطى الترد ، لأن هذا الفكر هو
الذي يمدد بوسيلة التفاهم للأفردية وهي اللغة ، وكذلك اكتشف النيوين
أن ثمة واقعاً روحياً يشمل جميع الأفراد كمصدر لوحدهم ، هذا بالإضافة
إلى أن هذا الواقع الروحي إنما يستند إلى بنية مقولة لنسق فونولوجي
ليس ثمة لا نتاج فكري لأي فرد من أفراد الجماعة .

هذا بالإضافة إلى أن بنية الموضوع أو تركيبه تكون هي البدء بتفسير
الظواهر ، ولا يمكن أن يتطابق موضوع الدراسة النيوية مع الواقع
الحسي والتحليل النيوى إنما ينصب على الدراسة الحالة للموضوع مستقلاً
عن الظروف والملايسات الحسية الخاصة به مع عدم تدخل الشعور ، بل
يكون هدف البحث هو إسقاط المعقولة الذاتية الحالة في الموضوع .

ويشير (ميشيل فوكو) الفيلسوف النيوى المعاصر إلى أن النيوية
هي الضمير المتيقظ والقلق في هيكل المعرفة الحديثة ، وهي تنضج بسبب
المجتمع الاربى المعاصر ، وترد إليه في صورته الفلسفية الخاصة كمجتمع
للقهر والجبر والاعترا ب ، وهي ليست أيديولوجية تدافع عن مصالح الطبقة
البرجوازية ، وقد قامت على أنقاض الوجودية من حيث حلت مفاهيم
(البناء) و (الدال) و (المدلول) محل (الحرية) و (الذات) والوجود
لذاته و (الشعور) . . . الخ عند الوجوديين .

وليست البنيوية كذلك فلسفة خاصة ، بل هي طريقة . أو منهج أو منطق خاص للثوابت يحاول أصحابه سد النقص في مناهج العلوم الانسانية التجريبية بإدخال وسائل جديدة تكشف عن التركيب الداخلى الثابت للموضوع بمنأى عن الذات أو الشعور أو التغير ، مع الإنكار التام للاتصال أو الاستمرار التاريخى فقد إتضح عند دعاة البنيوية (لينق ستروس ، وميشيل فوكو ، ولا كان) أن لكل حقبة زمانية بنيتها الأساسية التى تحكمها قانونها الخاص ، بحيث تتفق منه سائر الوظائف والأعداد والتقاليد والنظم الاجتماعية التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببنية (المقال) أى المرحلة الزمانية المعينة كما ذكرنا .

ومن ثم فإن دراسته الفولكلور أو التراث الشعبى بعامة — إذا أردنا أن نستخدم فيها المنهج البنيوى — يتبعى أن تخضع للمرحلة الزمانية ، وتكون لكل حقبة تاريخية ما يرتبط بها من فنون شعبية مميزة ، وقد اتضح لنا من إستعراض بعض الامثال ، وهى تعتبر قنناً تعليمياً شعبياً ، أن لكل منها ما يرتبط بينه حقبة زمانية سابقة ، ومن ثم قاننه لا يستجيب مع مطالب العصر ويعتبر لهذا السبب ميتاً ، ومنها ما هو حى ولكنه يتخذ صبغة جديدة فى التطبيق لاختلاف البنية فى (مقال) عصرنا عما سبقها من بنيات سادت هذه الامثال وانتشرت فيها .

وقد إتضح لنا أن معظم الامثال موضوع الدراسة إذا طبقنا عليها أسلوب التحليل البنيوى ، فانا لا نلبث أن نكتشف عدم ارتباطها بينه العصر وقانون تماسكه ، ولهذا تعد كما قلنا أمثالا ميتة : الامر الذى نتأكد معه صحته تطبيق المنهج البنيوى فى هذه الدراسة .

مراجع البحث .

أولا : المراجع العربية .

- (١) (أمين ، أحمد : قاموس العادات والتقاليد والتجارب المصرية ، م ١٩٥٣ .
- (٢) (تيمور) أحمد باشا : الامثال العامية : الطبعة الثالثة ، القاهرة م ١٩٧٠ .
- (٣) (الجوهري) د : عليا : الفولكلور ، القاهرة .
- (٤) (الجبرتي) عبد الرحمن : عجائب الآثار في التراجم والأخبار ، القاهرة ١٣٢٢ هـ .
- (٥) (شعلان) إبراهيم أحمد : الشعب المصري في أمثاله العامية ، القاهرة ١٩٧٢ م .
- (٦) (صالح) أحمد رشدي : فنون الادب الشعبي جزئين ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٧) (الصياد) د : محمد محمود : الفكاهة في الشعب المصري ، مقال في مجلة علم النفس التحليلي ١٩٤٦ م
- (٨) (المتيل) فوزي : الفولكلور ما هو ؟ ١٩٦٥
- (٩) (فائقة) حسن : حقائق الامثال العامية ١٩٤٣ م

(١٠) (لـين) إدوارد . المصريون المحدثون ، أراؤهم وشئائهم ،
ترجمه عدلى طاهر نور ، القاهرة .

(١١) د : نبيلة إبراهيم : أشكال العبيد في الادب الشعبي القاهرة

(١٢) (هيث) شيملى جريس : جوانب التراث الشفوي والتحريري ،

مقال بالمجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ، العدد ٨٦ ، يناير / مارس ١٩٨٥
(مطبوعات اليونيسكو) .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

- Bascom (William) Four Functions of Folklore, Pages 279-298 in Allan Dundes.
- (Editor) The study of Folklore. Englewood Cliffs, N. 9. Prentice Hall See The Journal of American Folklore P.67.
- Bascom (W.) The Forms of Folklore, Prose narratives, Journal of American Folklore. 1965 N. 78. PP. 3-20.
- Fischer of Folktales Current Anthropology 1963, N. 4, PP. 235, 295.
- Funk & Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and legend, Marialeach, Edit New York, 1949.
- Grimm, Jakob and Grimm Wilhelm, Fairy Tales Translated and revised, London, Routledge 1948.
- Malinowski, Bronislaw, Myth in Primitive Psychology. Pages 72-124 in this book on "Magic, Science and Religion and other Essays, Free Press, Boston 1948, a Paperback edition was Published in 1954 by Doubleday.
- Thompson, Stith. 1946 The Folktale. New York : Dryden.
- Thompson, Stith Advances in Folklore Studies. PP. 587-596. In International Symposium on Anthropology, New York 1952.
- Encyclopedia Britanica, Folklore Vol. 9 PP. 519-526.
- Encyclopedia of Religion and Ethics, Folklore.
- Encyclopedia (International Encyclopedia of Social Sciences edit. by David L. Sills Vol. 5. PP. 496-500.

المراجع والفهارس

مراجع الكتاب ومصادر أولا - المراجع الاجنبية الافرنبجية

1. Alain (F). système des Beaux — Arts, Nouvelle Revue Française, 1920. Propos sur l'esthétique P.M.F.
2. Baudouin, (ch). Psychologie de l'art Alcan, 1929. Traité d'esthétique Colin, 1956.
3. Basch, (V) Essai critique sur l'esthétique de Kant, Vrin 1927. Essai d'esthétique, et de philosophie de Lit, Alcan. 1934.
4. Blekhanov; Art and social Life. Moscow.
5. Mayer (R). l'esthétique, de la grace. Alcan, 1933, Essai sur la méthode en esthétique — Flammarion.
6. Bayer : L'esthétique de Henri Bergson.
7. Boas, Primitive art, Oslo. 1927.
8. Bouglé, Leçons de sociologie sur l'évolution des valeurs, Paris 1922.
9. Boranquet (B). A history of Aesthetic, London, Allen & Unwin, 1934.
10. Breton (A) Manifeste du surréalisme. Kra, 1925.
11. Chalye (F). L'art et la Beauté, Nathan, 1929.
12. Cassou (I). Situation de l'art moderne Paris, éd. de Minuit, 1950.
13. Cheney, A. world history of art. New York, 1943.
14. Clay (F). The origin of the sense of Beauty. London. Allen & Unwin, 1934.
15. Collingwood (R. G.), The principles of art. Oxford Clarendon 1938.
16. Ile congrès internationale d'Esthétique et de Science de l'Art, Alcan 1938, 2 Vol.
17. Craven, Modern art, New York, 1940.

18. Croce; Esthétique, comme science de l'expression.
19. Delacroix (H). Les sentiments esthétiques, P. 253-315 du Nouveau traité de psychologie de G. Dumas, t. VI.P.U.F. 1939.
20. Psychologie de l'art. Alcan, 1927.
21. Downey (J). Creative imagination London. Kegan Paul, 1929.
22. Dufrenne (M). Phénoménologie de l'expérience esthétique P.U.F. 1953, 2 Vol.
23. Feldman (V). L'esthétique française contemporaine Alcan 1936.
24. Focillon (H). La Vie des formes, Alcan, 1939.
25. Francastel (P). Art et Sociologie, dans l'année sociologique, 36 serie t. II. P.U.F., 1949. p. 491.
26. Flaxigen (G.A.). «How to understand Modern Art» 1954, New York,
27. Gautier (P). Le sens de l'art. Hachette, 1907.
28. Gonsner (F). Chagall. Paris, Flammarion.
29. Guyau (M). Les problèmes de l'esthétique Contemporaine, Alcan, 1884.
30. L'art au point de vue sociologique Paris, Alcan 1930.
31. Grosse (E). Les débuts de l'art. illustré, Alcan, 1902.
32. Huisman (D). L'esthétique P.U.F.
33. Kant (E). Critique du jugement. Vrin.
34. Knox (I). The aesthetic theories of Kant, Hegel and Shopenhauer. New York, Columbia Univ. Paris 1936.
35. Lalo (ch.) L'esthétique expérimentale Contemporaine. Alcan, 1908.
36. ———, Les sentiments esthétiques. Alcan. 1910.
37. ———, Introduction à l'esthétique Colla, 1912.
38. ———, L'art et la vie sociale. Doin, 1921.
39. ———, L'art et la morale, Alcan, 1922.
40. ———, La beauté et l'instinct sexuel. Flammarion, 1922.

40. Lalo (ch) , L'expression de la vie dans l'art Alcan, 1933.
41. ———, Notions d'esthétique, 1952.
42. ———, L'art et la vie (t. I, l'art près de la vie, t. II, Les grands évènements esthétiques, t. III, L'économie des passions) Vrin, 1946-7.
43. ———, La femme idéale, Sevel, 1947.
44. ———, Esthétique du rire, Flammarion 1949.
45. ———, Notions d'esthétique, P.U.F. cinquième édition, 1960.
46. Lossier, Le rôle sociale de l'art selon Proudhon, Paris, 1937.
47. Malraux, La Creation Artistique,
48. ———, (A), Psychologie de l'art. 3 Vol., Skire 1948-50.
49. ———, Le Musée, Imaginaire.
50. Marçais (G). La figura nell' art musulmana. (Rivista bimestrale di cultura Sele Arte) Fe., 1959. No. 39, pp. 52-73. Florence. Italie.
51. Myers (B.S) Understanding Fine ARTS, New York 1958.
52. Mathey (F). Chagall. t. v. London, Methuen & Co. 1959.
53. Munro (th) Les art et leurs relations mutuelles. trad. de M. Dufrenne Dufrenne, Paris, P.U.F.F 1954.
54. Médone celle, Introd, à l'esthétique, P.U.F. 1953.
55. Necdarn, (H.A.) le developement de L'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX Siècle. Champion, 1926.
56. Ozenfant et Jeanneret, la peinture moderne, Payot, 1925, (illustré.)
57. Platon, Phédro, le Banquet, la République, les Lois, Grand Hippias (v. Ouvres complètes, trad. annotée par Leon Robin .. Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1955.
58. Read (H.), Art and industry. London. Faber & Faber, 1944.
59. ———, Art and society, London, Faber & Faber, 1945.
60. ———, The meaning of art, London, Faber & Faber.
61. ———, Education through art London, Faber & Faber.

62. ———, Form and Idea. London, Faber & Faber.
63. ———, The form of Things unknown.
64. ———, The philosophy of modern art.
65. ———, Art now, London, Faber, 1960.
66. ———, Ben Nicholson. London. Methuen & Co., 1962.
67. Revue d'esthétique (illustré) P.U.F. depuis 1948.
68. Ribot (T). L'immagination créatrice. Paris, Alcan, 1921.
69. Riemann I (H). Elément de l'esthétique musicale Alcan, 1909.
70. Sartre (JP). L'imaginaire, Paris.
71. Salinger (M). Monet, New York. Collins.
72. ———, (M). Velazquez New York. Collins.
73. Servien. Les Rythmes comme introd. physique à l'esthétique, Boivin, 1930.
74. Stechow (w). Bruegel, New York, Collins.
75. Souriau (P). La beauté rationnelle. Paris Alcan, 1904.
76. ———, L'esthétique de la lumière, Hachette, 1912, (illustré)
77. ——— (E). L'avenir de l'esthétique. Paris. n, 1929.
78. ———, L'instauration philosophique. Paris, Alcan. 1935.
79. ———, La Correspondance des art. Flamsainor, 1947.
80. ———, L'art et la vie sociale dans Cahiers Internationaux de Sociologie, Ed. du Seuil. Vol. V., 1948.
81. Stern (A). Philosophie du rire et des pères, P.U.F., 1945.
82. Taine (H). philosophie de l'art, Paris, Hachette., 1925.
83. Weclon (G), Meant, London, Methuen & Co. 1961.
84. Werner (A). Utrillo, New York, Collins.
85. Wilensky, A miniature history of European Art, Oxford, 1946.
86. Sam (Hunter) Modern French Painting New York 1956.

ثانياً - المراجع العربية

- زكريا إبراهيم^(١) : « مشكلة الفن » مكتبة مصر
مصطفى سويف^(٢) : « الأسس النفسية للإبداع الفني » دار المعارف
١٩٥٩ في حوالى ٣٨٢ صفحة . قطع كبير
محمود البسيونى^(٣) « آراء فى الفن الحديث » دار المعارف ١٩٦١ فى ١٤٤
صفحة قطع صغيرة .
عبد الميز عزت^(٤) : « الفن وعلم الاجتماع الجمالى » القاهرة ١٩٥٥ فى
حوالى مائة صفحة . قطع كبير .
حلمي المليجى^(٥) : « سيكولوجية الابتكار » دار المعارف ١٩٦٨ .

-
- (١) دراسة قيمة عن الفن، وقد اعتمدنا عليها فى ترجمة بعض المصطلحات
المنية الواردة فى الفصلين السابع والثامن وعلى الأخص عند شارل لالو
وباير . وذلك حتى يتم توحيد المصطلحات فى هذا العلم الجديد .
(٢) وتوجد فى آخر الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانين المحررين .
(٣) دراسة تجريبية ممتازة لمشكلة الإبداع من الناحية السيكلوجية .
(٤) بحث موجز وقد كان من بين المراجع التى اعتمدنا عليها فى كتابة
الفصل الخاص بعلم الاجتماع الجمالى .
(٥) دراسة لمجالات الابتكار فى العلم والفن وهى دراسة تجريبية قيمة عن
الجوانب النفسية للابتكار .

* * *

وتت ترجمات عربية صدرت أخيراً لبعض المراجع الاجنبية فى علم
الجمال ، إلا أن معظمها يتطلب إعادة النظر وخصوصاً من ناحية ترجمة
المصطلحات الفنية .

مختارات من الصور الفنية



٢٧ - فلاحه ترفع اليه ، للفنان محمود مختار

تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ٢٩ سم من انتاج عام ١٩٢٩ محفوظة بمتحف مختار



٢٨ - محمد ابراهيم - لندن من نسجيني

تقال من البرونز ارجاع ٢٣ سم محفوظ بمحف النخ الحديث



٢٩ - رأس طفل ، رأس من الرخام ارتفاع ٢٣ سم بمتحف الفن الحديث

للفنان عبد القادر رزق



٣٠ - « الاعتراض على الخنابل » ، للفنان انور عبد المولى
تمثال من الحجر الجيري ارتفاع ١٠٠ سم محفوظ بالعرض الدائم للفنون
التقليدية ببيت السنارى

- ٣٢٩ -



٣١ - « الحجلة » للفنان تاحي الدين تاهر
نقل من الجص ارتفاع ٣٢.٥ سم محفوظ بالمعرض الدائم لأعمال
اشعريين بقصر المناسيرلى



٣٢ - سد سوني بقرية القرية بالاقصر - للملك حسن الثاني



.....

٣٣ - منظر ريفي ، عام ١٩٤٢ مصلصال محروق ارتفاع ٢٥ سم
اتجاه مدرسة حبيب جورجى بركة الغورى للفنان يحيى محمد ابراهيم



٣٥ - هيروشيما ، تمثال صلاح حسنين من مدرسة النحت المسمى
تمثال من المصيص والصداف البحر از داخ ٨٥ سم انتج عام ١٩٦٤
م محفوظ مدار الثقافة الجمهورية لاسكندرية .

فهرست الاعلام

[ا]

۹۳.	این برد (بشار)
۹۴.	این مالک
۲۰۷.	ابو تمام
۱۰۱۳۶، ۴۵۶، ۱۸۶، ۱۵	ارسطو
۱۱۱۴، ۷۷، ۵۰، ۲۳۶، ۱۸۶، ۸	افلاطون
۷۴۶، ۲۲۴، ۲۰۴، ۱۵۵، ۱۳۵	
۱۲۲.	أفلوطين
۶۵.	ألن (جرات)
۲۹.	اندريه (الأب)
۲۳۱.	اندريه بريتون
۱۹۳.	اوسكار وايلد
۵۰.	اوغسطين (القدیس)

[ب]

۶۱.	بابيه (ريموند)
۱۲۸.	باخ
۵۰.	بتارک
۹۷.	بهرفن
۱۰۷.	البحتری

— ۳۷۰ —

۱۹۰	برایس
۶۹۸۹ ۶۱۴۴ ۱۳۵۶۴۲۴ : ۱۲۳۰۷۵	برجسون
۲۳۸ ۲۳۷ ۱۹۰	
۱۵۱	برنارد شو
۱۳۶	برنلییر
۲۰۹	بردون
۱۹۴	بروست
۵۰	برونو
۲۶	بسکال
۵۱	بلنسکی
۱۲۱ ۱۲۰	بلاک
۱۲۶	بوالو
۱۶۵	بوجلی
۱۹۳ ۱۳۸ ۱۲۱ ۹۷	بودلیر
۱۶۳	بودوان
۱۶۵	بوشر (کارل)
۱۳۴	بوف (سانت)
۲۹ ۲۸	بومجارتین
۵۱ ۴۰ ۳۶ ۳۰	بیرک (آدموند)
۲۳۰ ۹۷	یکاسو
۱۱۳	یکون

— ۳۷۱ —

[ث]

۲۰۱۶

۰۰۸۶

۰۰۰۰۰۰

۰۱۹۴۰۱۱۲۰۵۷

۰۰۰

۰۲۰۴۰۱۹۴۰۱۵۸۰۱۳۵۰۱۳۴۰۰۶۰

۰۳۹

[ج]

۰۶۱

۰۰۹۶

۰۲۴۰

۰۰۱۷۲

۰۱۰

۱۹۳۰۱۶۴۰۱۵۵۰۵۱

۰۰۲۳۰

۰۱۹۳

۰۰۲۰۴۰۱۹۴

[د]

۰۰۲۰۶۰۲۰۴۰۱۶۶۰۱۵۹۰۶۰۰۵۶

تارد (جریل)

تسابکوفسکی

تشر قسکی

تولستوی

توما الا کوینی

تین

جاریت

جرفتش

جروس

جدین (توماس هل)

جستلیان

جوته

جوجان

جونکور

جویو

دور کلیم

— ۳۶۲ —

۰ ۲۹ ۰ ۲۷ ۰ ۳۵	دیکارت
۰ ۱۵۶	دی لاکروا
۰ ۵۰	دیوقریطس
۰ ۱۹۱ ۰ ۱۹۰	دیوی (جون)
۷ [۵]	
۰ ۱۲۲ ۰ ۵۷	دسکن
۰ ۱۶۰	دنوآد
۰ ۹۷ ۰ ۸۳	رودان
۰ ۲۲۹ ۰ ۱۰۷	روئائل
۰ ۱۵۴ ۰ ۶۱	رید (هربارت)
[۲]	
۰ ۳۰ ۹	زوس
۰ ۱۹۴ ۰ ۱۷۱ ۰ ۱۲۰	زولا (ایمل)
[۳]	
۰ ۱۹۴	ساتر (جان یول)
۰ ۱۹۳ ۰ ۱۶۵ ۰ ۵۹	سینسر (هربرت)
۰ ۱۹۴	سندال
۰ ۱۴۱ ۰ ۵۰ ۰ ۱۰	سقراط
۰ ۲۳۱	سلفادور دالی
۰ ۵۹	سنتیانو (جورج)

— ۴۷۳ —

۶۵۰۵۷ - ۱۸۲ - ۱۸۴ - ۱۸۶ - ۱۸۷ - ۱۸۸

۲۳۹

۵۴

۱۶۰

۲۷۹

[ع]

۱۱۹

۲۱۱

۲۳۹ - ۵۱ - ۲۲

۱۵۶

۶۸۹ - ۱۸۷ - ۱۷۲ - ۱۷۱ - ۱۵۷ - ۴۹

۱۹۰

۲۳۰

۱۹۳ - ۵۱

[غ]

۲۴ - ۲۲

[ف]

۱۳۸

۹۱

۲۷۹ - ۱۶۱

سودیو (آئین)

سوزان لایجر

سبای (جیدل)

سبلی

سیران

شافتیری

شکسیر

شلاج

شوبان

شونهور

شیریکو

شیلر

الغزالی (أبو حامد)

فاجز

فالتان فالدان

فان جورج

— ۳۷۴ —

• ۱۳۹، ۱۳۸، ۱۲۵، ۱۲۴، ۵۹

نختر

• ۹۶

فرجیل

• ۱۶۵، ۱۶۲، ۱۶۱، ۷۸

فروید

• ۲۵

فکتور باش

• ۵۷

فکتور کوزان

• ۱۹۳

فلویج

• ۶۱

فوسیلون (هاری)

• ۱۵۱

فولتیر

• ۱۳۷، ۶۰

فوندت

• ۸۷

فیردی

• ۲۴۰، ۲۳۹، ۲۳۷، ۲۳۵

فیکر

[۴]

• ۱۳۶، ۱۱۲، ۱۰۲، ۵۱، ۴۰، ۲۷، ۲۵

کانت

• ۲۳۹، ۲۰۳، ۱۹۳، ۱۷، ۱۵۷

کاندنسکی

• ۲۳۰

• ۲۳۹

کاسیر

• ۲۳۹، ۲۳۷، ۱۹۴، ۵۸

کروتنی

[۱۴۰]

کلود برنارد

• ۶۱

کولنجوود

• ۱۵۶

کولردج

• ۲۴۰، ۲۳۷، ۷۳

کونت (اوجست)

٢٧٥

[٢٧٥]

١٨٧ ١٨١ ١٨٠ ١٧٤	لاسپا کس
١٩٤ ١٨٧ ١٧٣ ١٣٣ ١٣٤ ١٩٤	لالو (شارل)
١٩٤	
١٩٣ ١٥٥	لامارتین
٧٤ ٥٧	لامنیه
١٨٧ ١٧٢ ٤٥١	لیسنج
٣٠	لوك
٢٠٧ ٥٠	لوکریس
٣٠ ٢٢٨	لیبتر
٢٢٢ ٤٠٦	لیتی برول
٢٢٦ ١٦٦ ٥٠	لیونارد دافنتی

[٢٧٥]

٢٣١	مارك شاجال
٢٣٥	ماکس إرنست
٢٣١ ٤٢٦	مانیه
١٠٧	المتنی
٥٧	مورینو
١٥١	مولیر
١٩٤ ٤٢٦	مونتفی

— ۳۷۶ —

۰ ۲۲۶ ۰ ۱۰۷

میخائیل انجلو

[ن]

۰ ۰ ۱۴۸

تابلئون

۰ ۱۵۶ ۰ ۱۳۸ ۰ ۵۹

نیتشه

۰ ۰ ۱۴۸ ۰ ۵۹

نیرون

۰ ۰ ۰ ۳۷

نیوتن

[ه]

۰ ۰ ۳۰

هانشسون

۰ ۰ ۴۹ ۰

هری پارت

۰ ۰ ۹۹

هردد

۰ ۰ ۵۸

هرزن

۰ ۰ ۵۰

هرقلیطس

۰ ۰ ۹۶

هزی مور

۰ ۰ ۲۲۹

هواچند

۰ ۰ ۰ ۱ ۰ ۳۶ ۰ ۳۵ ۰ ۳۴ ۰ ۳۰

هوجارت

۰ ۰ ۵۰

هوراس

۰ ۰ ۴۸ ۰ ۱۲

هومیروس

۰ ۰ ۶۱

هوسمان

۰ ۲۳۹ ۰ ۲۲۶ ۰ ۵۱ ۰ ۴۴ ۰ ۴۳

هیجل

۰ ۰ ۱۴۵

هیجو (فیکتور)

— ۳۷ —

۰ ۲۰۱

هیدجر

۰ ۲۷،۳۰

هیوم (دافید)

[و]

۰ ۳۰

وولف (کریستیان)

[ی]

۰ ۲۰۱

باسچر (کارک)

۰ ۱۶۴، ۱۶۳

یونج (کارل)

فهرست الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع
٥ - ١	مقدمة الطبعة الثامنة
٦٤ - ٧	مقدمة عامة : الفن والحضارة
٧	الفصل الأول
٨	نشأة الدراسات الجمالية
١٥	فلسفة الجمال عند اليونان :
١٩	١ - أفلاطون
٢٤	٢ - أرسطو
٢٥	فلسفة الجمال عند المسلمين
٢٨	فلسفة الجمال عند المسيحيين
٢٩	فلسفة الجمال في العصر الحديث :
٣٠	١ - ديكارت
٣٦	٢ - ليبنتز
٤٠	٣ - بوجارتين
٤٢	٤ - وليم هوجارت
٤٣	٥ - آدموند بيرك
٤٤	٦ - كانت
٤٥	٧ - شلنجر
٤٦	٨ - هيجل
٤٧	٩ - شوبنهاور

رقم الصفحة	الموضوع
٥٠	النظرية الماركسية في علم الجمال
٥٤	الاتجاهات الأخيرة في علم الجمال
٥٧	أولاً : اتجاه نظري ميتافيزيقي
٥٨	كروتشى
٥٨	رسكن
٥٨	أولستوى
٥٩	نييتشه
٥٩	سنتياغا
٥٩	ثانياً : اتجاه تجريبي
٦٠	نغور
٦٠	جرانت ألن
٦٠	فولدت
٦٠	هربرت سبنسر
٦٠	تين
٦٠	دوركهايم
٦٠	فول لالو
٦١	اتين سوريو
٦٢	علم الجمال التطبيقي
٦٥ - ٧٩	الفصل الثانى
٦٥	معنى التقدير الجمالى

رقم الصفحة	الموضوع
١٧٣	الحق والجمال
١٧٧	الخير والجمال
١٨٢ - ١٨٤	الفصل الثالث
٨١	حقيقة التجربة الجمالية
٨٤	السمات الفخر الجمالية
٨٨	علاقة الجمال بالمنفعة
٩١ - ٩٨	الفصل الرابع
٩١	التجربة الجدسية ومضمونها
٩٥	وحدة الموضوعات الجمالية وخصائصها
٩٥	المادة
٩٦	المعزلة (الموضوع)
٩٨	التعبير
١٠٩ - ١١٩	الفصل الخامس
٩٩	التذوق وتربية الذوق الجمالي
١٠٠	رأى بامير
١٠٠	التوقف
١٠١	العزلة
١٠١	الاحساس
١٠١	الموقف الجدسى
١٠١	الطابع العاطفى أو الوجدانى

رقم الصفحة	الموضوع
١٠١	الداعي
١٠١	التقمصن الوجداني أو التوحد
١٠٣	تربية الذوق الجمال :
١٠٤	١ - الاسقاط أو الحذف
١٠٦	٢ - تكرار المثل أمام الموضوع
١٠٨	٣ - الطريقة المقارنة
١١١ - ١٣٩	الفصل السادس
١١١	مدارس علم الجمال ومناهجه
١١١	١ - الخلافات المدرسية حول طبيعة الجمال
١١٢	٢ - الجمال الطبيعي والجمال الفني
١١٤	أ - الموقف الموضوعي
١١٧	ب - الموقف الذاتي
١١٧	ج - الموقف الموضوعي - الذاتي
١١٨	٣ - أخلاقية الجمال
١٢٢	٥ مناهج علم الجمال :
١٢٢	أولاً : الموقف اللامنهجي :
١٢٢	أ - النظرة الصوفية
١٢٢	رسكن
١٢٣	برجسون
١٢٣	ب - النظرة التأملية للجمال

رقم الصفحة	الموضوع
١٢٤	ثانيا : الموقف المنهجي :
١٢٤	أ - التجريبيون
١٢٤	نخر
١٣٠	ب - المنهج الوضعي أو التحليلي
١٣٤	ج - المنهج الوصفي
١٣٥	د - المنهج الدماطبي والنقدى
١٣٦	هـ - المنهج المعيارى
١٣٩	و - المنهج التكاملى
١٥٤ - ١٤١	الفصل السابع
١٤١	الفن كيدان للتجربة الجمالية
١٤١	أولاً : المميزات الخاصة للعمل الفنى
	ثانياً : أوجه الاختلاف بين الفن وبين نواحي النشاط
١٤٣	الانسانى
١٥٢	ثالثاً : علاقة الفن بأنواع النشاط الانسانى الأخرى
١٦٤ - ١٥٥	الفصل الثامن
١٥٥	تفسير الظواهرات الفنية أو مشكلة الابداع الفنى
١٥٥	١ - نظرية الالهام والعبقرية
١٥٦	٢ - النظرية العقلية
١٥٨	٣ - النظرية الاجتماعية
١٦٠	٤ - النظرية التأثيرية أو الانطباعية

رقم الصفحة	الموضوع
١٦١	٥ - موقف مدرسة التحليل النفسي
١٦٣	٦ - موقف يونج
١٦٧ - ١٦٥	الفصل التاسع
١٦٥	النشأة التاريخية للفن
١٦٥	١ - نظرية فرويد
١٦٥	٢ - نظرية هيربرث سينسر
١٦٥	٣ - نظرية كارل بوشر
١٦٥	٤ - نظرية بوجلي
١٦٦	٥ - نظرية إميل دوركايم
١٦٦ - ١٦٧	الفصل العاشر
١٦٩	تصنيف الفنون الجميلة
١٦٩	الجمال والفن
١٧٠	تصنيفات الفنون الجميلة
١٧٠	تصنيف كانط
١٧١	تصنيف شوبنهاور
١٧٢	تصنيف ليسنجر
١٧٢	تصنيف توماس هل جرين
١٧٣	تصنيف شارل لالو
١٧٤	تصنيف لاسباكس
١٨٢	تصنيف سوريو

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الحادى عشر	١٨٩ - ١٩٤
الفن والواقع الحى :	١٨٩ .
١ - نظريات القائلين بأن الفن لا يرتبط بالحياة	١٨٩ .
برجسون	١٨٩
شوبنهاور	١٨٩
٢ - نظريات الدائلين بأن الفن يرتبط بالتجربة والخبرة	١٩٠
جون ديوى	١٩٢
٣ - التوفيق بين المذاهب والنظريات السابقة	١٩٢
نظرية شارل لالو	١٩٢
١ - الوظيفة التكنيكية للفن	١٩٢
٢ - الوظيفة الترفيحية للفن	١٩٣
٣ - الوظيفة المثالية للفن	١٩٣
٤ - الوظيفة التطهيرية للفن	١٩٣
٥ - الوظيفة التسجيلية للفن	١٩٤
الفصل الثانى عشر	١٩٥ - ١٩٩
الفن والمجتمع	١٩٥
الفصل الثالث عشر	٢٠١ - ٢١٩
علم الاجتماع الجمالى	٢٠١
١ - النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية	٢٠١
٢ - النزعة الفردية الرومانطيقية	٢٠٢

رقم الصفحة	الموضوع
٢٠٢	٣ - النزعة الفردية العقلية
٢٠٤	٤ - بداية النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٥	٥ - النظرة الاجتماعية للفن
٢٠٨	٦ - التنظيم الاجتماعي للفن
٢٠٨	أولاً : العناصر غير الجمالية في الحياة الفنية
٢١٥	ثانياً : النظم الفنية في الحياة الاجتماعية

٢٢١ - ٢٤٧

الفصل الرابع عشر (تابع) علم الاجتماع الجمالي

٢٢١	التطور الاجتماعي للفنون الجميلة
٢٢١	١ - المراحل التاريخية لتطور الفنون
٢٣٥	٢ - التفسير الفلسفي للفنون وتفسيرها (فلسفة الفن)
٢٤٣	٣ - التفسير الاجتماعي لتطور الفن
٢٤٦	٤ - السلطات الجمالية في المجتمع

٢٤٩ - ٢٥٤

خاتمة

٢٥٥ - ٣٤٢

ملحقات

٢٥٧	(١) مدرسة النحت اللسي في مصر
٢٥٩	(٢) التقييم الجمالي للنحت اللسي
	(٣) دراسة حول تصنيف التراث الشعبي ومدى ارتباطه بالعلوم الانسانية
٢٦٩ - ٣٣٨	

الموضوع	رقم الصفحة .
مراجع الدراسة	٣٣٩ - ٣٤٢
مراجع الكتاب	٣٤٣ - ٣٤٩
مختارات من الصور الفنية	٣٥١ - ٣٦٨
فهرست الأعلام .	٣٦٩ - ٣٧٧
فهرست الموضوعات	٣٧٩ - ٣٨٧

تم بحمد الله

